كلمة العدد

فى الأعداد القادمة من « المجلة » سنسعى إلى زيادة ربطها بجمهور القراء ، وسنحاول أن نصل بها إلى فئات جديدة من المثقفين وطالبى الثقافة ، دون أية تضحية بمستوى المجلة الرفيع الحالى .

وفى هذا السبيل ، سنضيف أبواباً جديدة إلى « المجلة » : أبواباً للمسرح ، وأخباره ، ومشكلاته ، وطرائفه ، فى بلادنا وبلاد العالم الأخرى ؛ وللسينما والفنون التشكيلية ، وعلم النفس ، والعلوم الاجتماعية الأخرى ؛ وأبواباً لتقدم العلوم بصفة عامة ، وعلمى الطبيعة والفلك بصفة خاصة ، وذلك حتى يتابع قراؤنا ويفهموا طبيعة التقدم المذهل الذى يحققه الإنسان فى هذا الميدان الأخير .

كذلك نأمل أن نضيف قريباً نصًّا أدبيًّا أو علميًّا كاملا من النصوص العالمية والمحلية إلى كل عدد من أعداد « المجلة » . وسنبدأ بنشر نصوص كاملة لمسرحيات عالمية ومحلية ، على أن تنشر المسرحية كاملة فى العدد الواحد ، وفى صفحات متوالية ، يستطيع القارئ أن يفصلها بسهولة من العدد ، ثم يجلدها ويحتفظ بها فى مكتبته . وبهذا نوفر للقارئ ثقافة مسرحية واسعة بلا مقابل ، ونتعاون مع وزارة الثقافة فى تنفيذ مشروعاتها ، ونمدُّ أفق المجلة إلى أوساط أوسع ، من القراء والمثقفين ، كل ذلك فى وقت واحد ، وبنفس التكاليف .

* * *

ولن تقتصر « المجلة » على تلقّى المواد التى يرسلها إليها الباحثون فى الموضوعات المختلفة ، بل ستقترح هى بعض الموضوعات التى ترى أنها تشغل الرأى العام فعلا ، أو التى يمكن أن تشغله ؛ موضوعات مثل : أزمة السينما والمسرح ، الحاجة إلى دار نشر للدولة ، حاجة الباحثين إلى التفرغ ؛ المشروعات الاقتصادية والثقافية الكبرى التى تزمع الجمهورية تنفيذها ؛ تخطيط سياساتنا التعليمية والتثقيفية ؛ موقفنا من التعليم عامة ، والتعليم الجامعى بصفة خاصة ؛ إلى آخر حشد كبير من الموضوعات التى تواجهنا ، ولا بد من بحثها والوصول فيها إلى رأى .

وفى سبيل تنشيط البحث فى هذه المشكلات المختلفة ، تفكر المجلة فى الإعلان عن موضوع واحد كبير تطرحه للبحث مرة كل ثلاثة أشهر ، وتدعو الباحثين إلى تناوله من كل الزوايا ، على أن تطبع البحوث بعد ذلك فى عدد خاص من « المجلة » ، وعلى هيئة كتاب ، يكون هو عددنا الفصلى (ربع السنوى) . وعلى المدى ، يمكن لهذه الأعداد الممتازة أن تكون نواة لسلسلة من الكتب تصدر عن « المجلة » ، وتلتقى مع مشروعات النشر الكثيرة التى تهمّ وزارة الثقافة بتنفيذها .

ومن جهة أخرى ، سنحاول أن نصل « المجلة » بعشرات المئات من قرائها ومؤيديها فى الوطن العربى الكبير ، أولئك الذين لا يقرءونها الآن لأنها لا تصل إليهم . قراء كثيرون نحن واثقون من أنهم يؤيدون رسالتنا فى : مراكش ، وتونس ، وفى الجزائر المجاهدة ، وفى اليمن ، والكويت ، والعراق ، وسوريا ، ولبنان .

وفى سبيل أن يصل صوتنا إلى هؤلاء ، سنطرق من الأبواب ما لم يتهيأ لنا حتى الآن طرقه .

* * *

إننا نؤمن إيماناً كبيراً بأن القارئ العربى متعطش

للثقافة ، والثقافة العميقة بصفة خاصة . وكل ما يقال عن انصراف القراء عن الثقافة هو حجة الكسالى والمغرضين الذين يروجون للسهل لأن الصعب فى غير متناولهم . وفى رأينا أن كل ما يحول بين القارئ العادى والإقبال على الثقافة هو عجزه عن الشراء ، وقصور فى طرق تقديم ألوان الثقافة إليه .

ولعل أوضح حجة ضد أنصار الثقافة الرخيصة النجاح الفائق الذى أحرزه البرنامج الثانى الذى تقدمه إذاعة القاهرة . ففى هذا البرنامج مواد « ثقيلة » حقاً ، بمعنى أنها تتطلب من المستمع قدرة كبيرة على التركيز والاستيعاب ، ومع كل هذا فإن مستمعى البرنامج يتزايدون يوماً بعد يوم ، والعجيب أن أشد عملائه تحمساً له هم أولئك الذين لم يسمعوه قط ، وإنما سمعوا به ، أولئك الذين لا تصلهم مواده لأن الموجة المتوسطة الحالية قاصرة عن أن تبلغهم ، فهم يرون فقرات هذا البرنامج منشورة فى الصحف والمجلات ، فيرفعون الصوت عالياً مطالبين أن تمد الإذاعة يدها حتى تصل هذه المواد إليهم .

لقد بلغ من قوة إلحاح هؤلاء على الإذاعة ، أن قررت تقديم البرنامج الثانى على موجة قصيرة ، إلى جوار الموجة المتوسطة . وبهذا ثبت للجميع ، معارضى البرنامج الثانى ومؤيديه ، أن الثقافة هى مطلب عزيز من مطالب شعبنا ، وأن عشاقها لا يعدون بالمئات ، وإنما بعشرات الألوف ، وأنهم إن كانوا لا يطلبونها بالوفرة والإلحاح اللازمين فما ذلك لأن حاجتهم إليها غير موجودة ، وإنما لأن السبل إليها غير معبدة .

وقد جاء البرنامج الثانى فقدم للناس ثقافة عميقة رخيصة التكاليف ، فوضع المستمعون مواده « الثقيلة » فى المرتبة الثانية من إقبال الجماهير ، بعد أنجح برامج التسلية والترفيه !

* * *

إن الدرس الذى نستخلصه من هذه الواقعة الهامة درس بالغ الأهمية بالنسبة لبلادنا ، فى هذا الظرف التاريخى الخطير الذى تمر به . إن الجماهير تعرف حقيقة ما تريد ، وفيما تعرفه يكمن الخير والأمل للجميع . فعلى القادة الثقافيين لهذه الجماهير أن يتعرفوا على الحاجة الحقيقية للناس ، بدلا من أن يتخيلوا حاجات غير موجودة ، ويولوا ظهورهم لما هو قائم فعلا من حاجات ، لا تنتظر — كما يظهر — إلا قليلا من الجهد وقليلا من الالتفات .

لقد طالما قال بعض المشرفين الأهليين على المسرح والسينما إن الجماهير تعشق التفاهات ، وتبغض كل ما هو جاد ، فتبعهم الناس بعضاً من الوقت ثم تركوهم فى منتصف الطريق : لا أرضاً قطعوا ، ولا مالاً أبقوا .

أما نحن ، فعازمون على أن نقطع الطريق كله ، ولو دميت منا الأقدام ، وتصبب العرق ، وجفت الحلوق .

ولكننا لا نزمع أن نستشهد بغير داع ! بل إننا لا نؤمن بأن هناك داعياً للاستشهاد ! بشىء من الصبر ، وكثير من الجهد ، وسعة الأفق ، والرغبة فى التعلم من الناس ، نستطيع أن نوصل رسالة هذه « المجلة » إلى أعداد أكبر من الناس ، تتولى هى — فيما بعد — حماية الرسالة ودعمها .

على الراعى

الشعر العربي

غناؤه ، إنشاده ، وزنه

بقلم الدكتور محمد مندور

◆ الغنـــاء والشعر :

قال صاحب العقد الفريد : « زعمت الفلاسفة أن النغم فضل فى المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان على الترجيع لا على التقطيع ، فلما ظهر عشقته النفس وحن إليه الروح ، ولذلك قال إفلاطون : لا ينبغى أن تمنع النفس من معاشقة بعضها بعضاً » .

وفى موضع آخر يقول بأن الشعر فى حاجة للألحان « لإقامة الوزن وإخراجه عن حد الخبر » و « إنما جعلت العرب الشعر موزوناً لمد الصوت فيه والدندنة ، ولولا ذلك لكان الشعر المنظوم كالخبر المنثور » .

وهذا نظرٌ صادق من وجهتى النظر الإنسانيـــة والتاريخية .

والذى لا شك فيه أن الشعر نغمات النفس وأن الإنسان منذ الأزل قد تغنَّى به ليستعين بموسيقاه على استنفاد ما يستشعر من إحساس بل من معانٍ لا تستطيع الألفاظ أن تعبر عنها ، ولا أن توحى بها فهو « فضل فى المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه فاستخرجته الطبيعة بالألحان » .

وتلك حقيقة من البداهة بحيث لا تحتاج إلى تدليل ، فالرجل الفطرى كرجل القرن العشرين قد تغنَّى بالشعر مسوقاً بوحى الطبيعة الإنسانية . ونحن كما يقول سان سانس Saint Saens « من المستحيل أن نتحدث بغير أن نغنى لا فى الشعر فحسب بل فى النثر أيضاً . وما أن ترفع صوتك أو تستثيرك عاطفة قوية حتى تأخذ فى الإنشاد وإذا بك ترتجل دون أن تشعر نشيداً تتخيله أجزاء من ألحان » .

وإنما يختلف الناس أحياناً فى نوع ما يبعثهم إلى الغناء من عواطف فاذا كان اليونانى قد تغنَّى فى «ناموسه» Nomos أو « پيانه » Péan بمجد آلهته فإن العربىَّ بدوره كان « إذا نصب الأنصاب وصب عليها ماء الذبائح ليعبدها أخذ يتغنى غناءهو فى الأرجح ما يسمونه « النصب » .

وكما كانت لليونانى أغانٍ يسير على إيقاعها فى حفلاته الدينية Prosodion فكذلك العربى عرف أنواعاً من غناء السير فكان يقود ناقته عبر الصحراء على صوت « الحداء » ، فإذا طرب ورقَّت نفسه غنَّى « نَصْباً » على نحو ما يفعل حول الأنصاب . وإذا جدَّ به السير أو اشتد فى العَدْو على ناقة سناد « أسند » أى غنى غناء ثقيل الترجيع كثير النغمات على نحو ما يخرج الناس متساندين أى على رايات شتى . حتى إذا أحس من ناقته خفة وسرعة فى وقع القوائم « هزج » أى تدارك صوته فى خفة وسرعة فى غناء يثير القلوب ويهيج الحليم .

والإنسان الفطرى شبيه بأخيه الفطرى وإن اختلفت بهما الأزمنة وبعدت البلاد حتى إننا لنجد العربى القديم يستدرُّ بالغناء عطف آلهة الخصوبة والخير كما يفعل اليونانى سواء بسواء . فالمغنية عند العرب كانت تسمى الداجنة من « الدَّجْن » وذلك لأنها كانت تغنى لتستدر المطر ، ولقد قالوا إن إحدى « الجرادتين » كانت تسمى « الثَّماد » والثَّماد « حافظ المطر » ، وهم يذكرون أنهما ما تغنيتا لقوم عادٍ إلا حين حُبِس عنهم المطر .

كان هذا أيام الفطرة ، ولكن الزمن سار سيرته ، وإذا بالغناء يصبح فناً له « أصله ومعدنه فى أمهات القرى من بلاد العرب كالمدينة وخيبر ووادى القرى ودومة الجندل واليمامة أى فى مجامع أسواق العرب » .

ولا عجب أن يأتي الإسلام فيساعد على نموّه . فالأذان غناء ، والتهليل والتلبية غناء . ولكم ردّد الحجيج « أشرق ثبير كيما نغير » وهم يفيضون إلى منى . ويبلغ النبي أن عروساً قد أهديت إلى بعلها من الأنصار فيسأل : وهل بعثم معها من يغني ؟ فإذا أجيب بالنفى قال : لمَ لا والأنصار قوم يعجبهم الغزل . ألا بعثم معها من يقول :

أتيناكم أتيناكم فحيّونا نحييكم
ولولا الحبّة السمراء لم نحلل بواديكم

مما يذكرنا بأناشيد الزفاف عند اليونان والرومان Epithalame .

والراجح أن نموّ فن الغناء عند العرب لم يكن نموّاً ذاتيّاً خالصاً إذ تطرّق إليه أثرٌ أجنبيٌّ منذ الجاهلية ، ففي الشام حيث كان الغساسنة «فيلاركة»(١) لبيزنطة كان الشعراء من أمثال النابغة وحسان يفدون إليهم متغنين بمجدهم فيجدون ببلاطهم ما استقدموا من قيان بيزنطة يعزفن على البرابط (٢) . ولقد عرف اليونان أنواعاً من أناشيد النصر ومدائح المجد epinicia فلا غرابة أن يكون شعراء العرب قد استمعوا إلى بعض تلك الأناشيد وتأثروا بها .

وكذلك الأمر عند لخميي الحيرة الذين أكرموا وفادة النابغة وطرفة وعمرو بن كلثوم وعدى بن زيد . وعندهم ازدهرت أنواع من الألحان على ضروب من الآلات الفارسية الأصل كالصنج أو الجنك ثم الطنبور والعود يصنع من الخشب بدلا عن المزهر الذى كان من الجلد . وعنهم أخذ الحجاز العود الذى كانوا يسمونه «الكبران» لما كانوا يسمون القينة «الكرنية» نقلا عن الفارسية .

وهكذا أخذ يتكون فنٌّ خاص بالغناء تعددت طرائقه وتعددت آلاته : فبعد النَّصْب والهزج والسناد جاءت الأنواع الثمانية التى يوردها أبو العلاء المعرّى فى الفصول والغايات : الثقيل الأول والثقيل الثانى والرمَل والهزج وخفيف كلٍّ منهما ، كما يوردها الخوارزمى فى « مفاتيح العلوم » .

وإذن فالشعر عند العرب كالشعر عند اليونان لم يُخلق منذ نشأته إلا ليُتغنى به ، ثم تطوّر الغناء إلى الإنشاد ، والإنشاد إلى القول ، والقول إلى القراءة الصامتة على نحو ما نفعل اليوم . وإنه فى الحق لتطوّرٌ عجيب قد نفهمه عند اليونان حيث لم تصِر الأمور فى جملتها إلى ما صارت إليه عندنا . فهناك كان الشعر القصصى أول ما استغنى عن الموسيقى ، وذلك لبساطة أوزانه السداسية التفاعيل واطّرادها من بيت لبيت ، ثم لحق شعر الإليجى والإيامب(١) فى ذلك بشعر الملاحم لبساطة موسيقى هذين النوعين بساطة لم تتح للموسيقى المصاحبة مجالا ضروريّاً . وأما الأغانى على نحو ما كتب ألسيه وساڤو مثلا فقد ظلت الموسيقى ملازمة لها ، وتنوعت الأوزان بتنوع تلك الموسيقى حتى وصلت إلى حد كبير من الغنى . وكان من الطبيعى أن يتطور الشعر العربى الذى هو شعر غنائى فى مادته وموسيقاه على نحو ما تطورت أغانى اليونان . وهذا ما كان بالفعل فى أول الأمر فإن الشعر العربى فيما يظهر من مراجعة كتاب « الأغانى » كان يتغنى به أو بمعظمه . وما لم يكن يغنى كان ينشد ، وما لم يكن ينشد كان يلقى ، وأما أن يُقرأ فى صمت أو

(١) جمع فيلاركوس Phylarkos أى رئيس قبيلة فى المعنى الاشتقاقى . وفى الاصطلاح حاكم مفوض من قبل إمبراطور بيزنطة .

(٢) جمع بربط barbitos وهى آلة موسيقية وترية إغريقية تعرف بالريشة .

(١) شعر الإليجى elegie عند اليونان وحدته الوزن ، وأما موضوعاته فكانت متباينة من حماسة حربية إلى نظرات سياسية إلى آراء أخلاقية إلى رثاء وشكاة ... الخ .. وشعر الإيامب وحدته أيضاً وزن خاص . وأما موضوعه فهو الهجاء .

ان يوزن على الورق فى أسباب وأوتاد وفواصل فنظرٌ خاطئٌ مثَله مثَل من يحصى على اسطوانة عدد دوائر التسجيل ليدرك ما بها من موسيقى أو من ينظر إلى تلك الأسطوانة محاولا قراءة نغماتها .

كان الشعر العربى إذن يغنى أو ينشد أو يلقى ولكنه لم يكن يقرأ فى صمت ولا يمكن أن يقرأ فى صمت كما لا يمكن أن يغنى تقطيعه على صفحات الأوراق . فهذا التقطيع لا يبصّرنا بشىء من موسيقاه .

◆ الغناء وإقامة الأوزان :

قالوا سمع إسحق بن ابراهيم الموصلى إبرهيم بن المهدى وهو يتغنى بالشطر : « ذهبتُ من الدنيا وقد ذهبتْ منى » فقال : « لا يجوز فى الغناء إلا أن تقول ذهبتو بالواو فإن قلت ذهبت ولم تمدها انقطع اللحن والشعر ، وإن مددتها قبح الكلام وصار على كلام النبط » .

ومعنى هذا النقد أن ما فى الشعر من زحافات لا بد من تعويضه عندما نتغنى بذلك الشعر ، بل عندما ننشده . فوزن الشطر « فعول مفاعلن فعول مفاعلن » أى بزحافتين فى فعولن الأولى وفعولن الثانية ، ولكنها زحافات فى الكتابة فقط ، وأما فى الغناء أو فى الإنشاد ، بل فى مجرد إلقاء هذا الشطر ، فالذى يحدث هو أن نعوض الزحافتين : الأولى بتطويل تاء « ذهبتُ » والثانية بتطويل ذال « ذَهَبَتْ » ، مع فارق واضح ، وهو أنهم فى الغناء كانوا يطولون كثيراً هذين المقطعين المفتوحين القصيرين ، أما فى الإلقاء أو الإنشاد فلا يكون التطويل بالنسبة نفسها ، إذ أن النقص لا تدركه الأذن ولا تطلب تعويضه بإلحاح كما يحصل فى الغناء(١) . وإسحق يسلم ضمنا بتطويل ذال « ذَهَبَتْ » ولكنه يقول إن تطويل تاء « ذهبتُ » إن حصل — وحصوله لا بد منه حتى « لا ينقطع اللحن والشعر » — اختلط هذا النطق بلهجة النبط ممن كانوا يتكلمون العربية ، وكان العرب يعيبون عليهم طريقة نطقهم .

وهنا نلمس حقيقة هامة هى التعويض Compensation الذى كان يذهب بأثر العلل والزحافات .

وقال أبو عبيدة « كان فحلان من الشعراء يُقْوِيان : النابغة وبشر بن أبى خازم . فأما النابغة فدخل يثرب فهابوا أن يقولوا له لحنت وأكفأت ، فدعوا قينة وأمروها أن تغنى فى شعره ففعلت ، فلما سمع الغناء :

أمن آل ميّة رائح أو مغتـــــدى
عجـــلان ذا زاد وغير مــزوّدِ

ثم :

زعم البــوارح أن رحلتنا غــداً
وبذاك أخبرنا الغـــراب الأسودُ

وبان له ذلك فى اللحن فطن لموضع الخطأ فلم يعد .

وأما بشر بن خازم فقال له أخوه سوادة : «إنك تقوى» . قال « وما ذاك ؟ » قال « قولك (أمن الأحلام إذ صحبى نيامُ) ثم قلت بعده : (إلى البلد الشآم) ففطن فلم يعد» .

ومدلول هذا الخبر يتفق وسابقه ، ففى النص السابق رأينا كيف أن الغناء قد دلّنا على ما يحدث بالفعل عند إنشاد الشعر إذ كان الغناء عند العرب كما كان الغناء عند اليونان يجرى على نسق الكلام وبمصاحبة المقاطع . وهنا نراه يظهر نوع الحرف الصائت Voyelle فى آخر البيت إذ يشبعه فيتضح الإقواء ، ولذلك استبدل النابغة فيما يقولون بشطره السابق قوله « وبذاك تنعاب الغراب الأسودِ » . وهذا الإشباع كان بلا ريب يحدث أيضاً فى الإنشاد وفى الإلقاء ، وإنما جاء الغناء فأظهر الإقواء لأنه وصل بالكمّ المشبَّع إلى كمٍّ أطول .

---

(١) أضف إلى ذلك أننا فى الإنشاد أو الإلقاء نستطيع أن نعوض بإطالة الوقف على السواكن ، وأما فى الغناء الذى يقوم على الحروف الصائتة Voyelles فالتعويض يكون بتطويلها خاصه ، ولهذا عندما ننشد أو نلقى الشطر المذكور نطيل الوقوف على باء «ذهبت» الساكنة .

وإذن فالغناء كما يقيم الوزن كذلك يظهر عيوب القافية ، والغناء إنشاد ملحّن ، كما أن الإنشاد إلقاء منغّم .

والأمر لا يقف عند « حد التعويض » و « إظهار عيوب القافية » بل يعدوه إلى ما هو أدق فى الإدراك ، يعدوه إلى عملية « التعادل » وذلك عند زيادة بعض المقاطع على التفاعيل . ولنأخذ من تلك الزيادة ما سماه العروضيون « بالخزم » وهو فى تعريفهم من حرف إلى أربعة فى صدر الشطر الأول ، ومن حرف إلى حرفين فى العَجُز ، وهو علة غير لازمة .

ففى صدر الشطر الأول للبيت :

أمن آل مية رائحٌ أو مغتدى
عجـلان ذا زاد وغير مزوّدِ

نجد أن الهمزة زائدة إذ بحذفها يكون الوزن من «الكامل» (متْفاعلن متَفاعلن متْفاعلن) ، ولو أننا وزنّاه بالمقاطع لجاء ب/ ١١ ١١ ب ١ /ب ب ١١ ب ١ / — ١١ ب ١ (١) أى ثلاثة تفاعيل كل منهما يتكون من سبعة أزمنة ثم من مقطع قصير زائد قبل التفعيل الأول ، ولهذه الزيادة ما يشابهها فى العرض اليونانى وهى المسماة بالـ anacrouse . .

ونحن بالرغم من هذه الزيادة لا نحسّ عندما ننشد البيت بأى أثر لتلك الزيادة على حين ينبو الوزن ويثقل السمع فى شطر بشر :

أمن الأحـلام إذ صحبى نيام

وذلك أن به أيضاً خزماً هو زيادة همزة « أمن » إذ أن من الوافر : (مفاعلين مفاعلين فعول) وبالمقاطع يأتى هكذا : ب/ب ١١ — ١ / ب ١١ — ١ /ب ١١ ب أى ثلاثة تفاعيل : الأول والثانى سباعى والثالث

(١) العلامة ب رمز للمقطع القصير والعلامة — رمز للمقطع الطويل، وأما العلامات التى وضعناها فوق بعض المقاطع الطويلة فرمز للارتكاز ictus : العلامة ١١ رمز للارتكاز الأصلى ، ١ رمز للارتكاز الثانوى ictus secondaire

رباعى ، ثم مقطع قصير زائد قبل التفعيل الأول .

وها نحن بذلك إزاء شطرين يخضعان لقاعدة واحدة تجيز تلك الزيادة ومع ذلك نحسّ إحساساً لا يدفع بأن أحدهما مقبول والآخر ناب .

وفى هذا دليل على أن قواعد العروض عندنا وعند غيرنا قد بُنيت على منطق لا يمكن أن يكفى لإيضاح حقيقة الشعر وعناصره المركّبة المتداخلة .

ولو أردنا تفسير هذا التفاوت بين الشطرين لوجدناه فى حقيقتين لا بد من إيضاحها ، ففيهما سرّ من أسرار الشعر إن لم يكن سرّه الأساسى . وذلك لأننا لو نظرنا فى طبيعة التفعيلتين الأوليين فى الشطرين من ناحيتى : المقاطع أولا والارتكاز ثانياً لوجدنا أن «أمن آل مى» مكوّن من مقطع قصير مفتوح « أ » ومقطع مغلق «منِ» ومن آخر مغلق هو آل ومقطع طويل مفتوح « مى » (إذا اعتبرناه مكوناً من حرف صامت consonne وحرف صائت مزدوج diphtongue وإن يكن الأصح ألا نرى هنا حرفاً صائتاً مزدوجاً ، بل حرفاً صائتاً بسيطاً ، ثم حرفاً صامتاً ay ، وفى تلك الحالة يكون المقطع مغلقاً) .

وننظر فى طبائع هذه المقاطع فندرك أن المقطع الطويل المفتوح يمكن أن يقصر فى النطق دون أن تتغير دلالة الكلمة التى يدخل فيها على حين أن المقطع المغلق لا يمكن تقصيره لأن الحـرف الصائت فيـه قصير بطبيعته ، بل مخطوف فى اللغة العربية(١) .

ثم إننا نعلم من مشاهدة لغتنا ظاهرة هامة خاصة بالارتكاز وتأثيره فى مقاطع اللغة ، وتلك الظاهرة هى تقصير المقطع الطويل المفتوح عندما يغادره الارتكاز إلى المقطع

(١) فى اللغة العربية لا توجد مقاطع مغلقة ذات حرف صائت طويل إلا فى حالات الوقف عند التنوين والتثنية وجمع المذكر مثل نار بدلا من نار ومحمدان ومحمدون بدلا من محمدان ومحمدون فالمقاطع nār و dān dūn مغلقة طويلة الحرف الصائت ، وأما فيما عدا ذلك المغلقة دائماً قصيرة الحرف الصائت ، ولهذا القانون أهمية كبيرة فى قواعد النحو والصرف .

السابق عليه ، وذلك واضح فى الجموع أمثـــال : مسامير ، ومفاتيح التى أصبحت « مسمير » و «مفتيح» بتقصير «سا» و « ما » التى غادرها الارتكاز إلى المقطع السابق وفقاً لاتجاه لغـــوى موجود فى لغتنا العاميـــة tendance linguistique .

وما يصدق على اللغة من حيث ارتكازها اللغوى وطبيعة مقاطعها ، يصدق كذلك على الارتكاز الموسيقى وطبيعة المقاطع فى الشعر .

وهذا هو ما يحصل فى شطر النابغة ، فإننا نجد أنفسنا بازاء ارتكاز على «آل» هو الارتكاز الشعرى الأساسى فى هذا التفعيل ، ثم يأتى مقطع قصير زائد قبل « من » فيسمو الارتكاز إلى « من » وإذا بنا نقصر المقطع الطويل المفتوح «آل» التالى للارتكاز تمشياً مع ما يشبه الاتجاه اللغوى الذى أشرنا إليه فيما سبق ، وبهذا ننتهى إلى إدخال المقطع الزائد فى التفعيل دون أن نغير من كَمّه الزمنى شيئاً . فنحن بتقصيرنا لـ (آل) قد رددنا التفعيل إلى سبعة أزمنة (أمن آل مى ـ ـ ١١ ب ب ١) .

وهكذا نفسر استساغة الإذن للشطر فقد أمكن هنا القيام آلياً عند إنشاد البيت بعملية تعادُل ، كما نقوم فى حالة النقص بعملية التعويض التى أشرنا إليها فيما سبق .

وأما فى الشطر الآخر : « أمن الأحلام إذ صحبى نيام » ، فنحن نجد التفعيل الأول مع مقطع الزيادة مكوّناً من : مقطع قصير مفتوح « أ » ومقطع قصير مفتوح « م » ومقطع مغلق « نَل » ومقطع مغلق « أح » ومقطع طويل مفتوح « لا » ثم نجد أن المقطع الذى يحمل الارتكاز الشعرى الأساسى هذا هو نَل وهو مقطع مغلق أى لا يمكن تقصيره ، ثم إنه ليس هناك مقطع آخر طويل قبله يمكن أن يسمو إليه الارتكاز الذى لا يقع كما هو معروف إلا على المقاطع الطويلة ، ولهذا امتنع القيام بعملية التعادل التى قمنا بها فى الشطر السابق .

من هذين المثلين ومما سبقهما نستنتج :

١ — أن الغناء بالشعر كإنشاده وكإلقائه يقوّم الأوزان بعمليات آلية يجب أن تدرس .

٢ — لفهم هذه العمليات يجب أن ندرس أصوات اللغة ثم المقاطع وطبائعها كما ندرس الارتكاز وقوانينه .

◆ وزن الشعر العـــربى :

هذا وأوزان الشعر العربى قد وضع لها الخليل بن أحمد قوانين أعمل فيها المنطق والقياس ، وجرى فى ذلك إلى النهاية حتى لتنسب إليه دوائر تستنتج منها البحور آلياً .

وإنه وإن يكن من الثابت أن الخليل قد وصل إلى نتائج أمكن إلى اليوم الاعتماد عليها من الناحية العملية فى وزن أبيات الشعر العربى كله ، وحصر أوزانها كلها ، إلا أن قوانينه لا تبصّرنا بحقيقة الشعر العربى وعناصره الموسيقية ، ثم إنها لا تدع مجالا لفهمنا سبب حصر تلك الأوزان على ذلك النحو إذ ما هى العناصر التى تكوّن الوزن ، وهلا يمكن أن تجتمع تلك العناصر فى أوضاع ونِسَب أخرى فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة .

نعم إن الخليل على حد قول ابن خلكان « كانت له معرفة بالإيقاع والنغم ، وتلك المعرفة أحدثت له علم العروض فإنهما متقاربان فى المأخذ » وهم ينسبون إلى الخليل « كتاب فى النغم » ، ولكن ذلك لم يمنعه من إعمال المنطق كما لم يعنه على الوقوع على عناصر الشعر الحقيقية ولا على وحدة الكلام وهى المقطع .

والذى لا شك فيه أن الخليل قد أحس كما أحس العرب كافة بالإيقـــاع فى الشعر العربى rythme ، ولا أدل على ذلك من قولهم « إن الخليل إنما اخترع العروض من مر له بالصفارين من وقع مطرقة على طست ليس فيها حجة ولا بيان يؤديان إلى غير حليتهما أو يفسران غير جوهرهما » .

وفى هذا إحساس واضح بالإيقاع الذى هو قانون الشعر العربى الأساسى . فكما تجتمع ضربات الحدّاد فى وحدات تكون نسباً موقعة كذلك الأمر فى اجتماع مقاطع الشعر العربى . وفى محاولة الخوارزمى ردّ أوزان الشعر العربى وألحانه فى «مفاتيح العلوم» إلى نقرات تجتمع فى وحدات أوضح دليل على تلك الحقيقة .

هذا وإن يكن من الثابت أن العرب قد ترجموا كتب موسيقيى اليونان كبطليموس وغيره ممن ألفوا فى الألحان hermoniques ، وفى الإيقاع Rythmique فإنه من الثابت أيضاً أنهم لم يعرفوا الشعر اليونانى ولا طريقة تقطيعه لأن ذلك ليس مما يترجم . وهم بوجه عام لم يأخذوا عن اليونان إلا الفلسفة على حين جهلوا الأدب لبعده عنهم وصدوره صدوراً وثيقاً عن دين يخالف دينهم .

وإذا كان الخليل بن أحمد قد توفى سنة ١٨٠ هـ فان وفاته تكون سابقة على عصر المأمون عصر الترجمة . وإذن فلا بد لكى نتثبت أنه قد تأثر بمؤلفات اليونان فى الموسيقى من أن نتأكد أنه كان يعرف اليونانيــة (أو السريانية) وهذا ما لا سبيل إلى الجزم به .

ولو أن العرب كانوا قد عرفوا شيئاً عن أوزان الشعر اليونانى لرأيناهم يحاولون الأخذ بالمقطع كوحدة للكلام على نحو ما أخذ اليونان . وإن تكن ثمة صعوبة كانت تقوم بينهم وبين الوصول إلى نظام المقاطع . وتلك الصعوبة هى عدم رسم الحروف الصائتة القصيرة المسماة بالحركات فى صلب الكتابة . ومن المعلوم أن اليونان هم الذين اخترعوا رسوماً للحروف الصائتة ، وأضافوها للحروف الهجائية الأخرى التى أخذوها عن الفينيقيين . ثم إن اللغة العربية ككل اللغات السامية تتميز فيما يبدو برجحان الحروف الصامتة فيها بدليل كثرة المقاطع المغلقة وقصر الحروف الصائتة فى تلك المقاطع . وفى هذه الحقائق ما يفسر إرجاع وحدة الشعر العربى إلى الساكن والمتحرك ، فهم لم يدخلوا فى تلك الوحدات إلا الحروف المرسومة فى صلب الكتابة ، وعدوا كل حرف جزءاً من سبب أو وتد أو فاصلة . وهذا الفهم لا يرجع التقطيع إلى وحدة صحيحة . وذلك لأنه إذا كان ما يسمونه بالحركة يكون مقطعاً قصيراً مفتوحاً مثل « بَ ba » فإن الساكن لا وجود له مستقلاً وإنما يكون جزءاً من مقطع : من مقطع طويل مفتوح إذا جاء فى أوله مثل « با bā » أو مقطع مغلق إذا جاء فى آخره مثل « دَرْ dăr »(١) ثم إنه إذا كان السبب الخفيف يكون مقطعاً مغلقاً مثل « لَمْ Lăm » فإن السبب الثقيل يكون مقطعين مفتوحين قصيرين (أرَ ă-ră) والوتد المجموع يكون مقطعين أولهما قصير مفتوح وثانيهما طويل مفتوح أو مغلق نحو « على ă lā وعَلَمْ ă lăm » والوتد المفروق عكس الوتد المجموع من حيث المقاطع فهو مكون من مقطع طويل مفتوح أو مغلق ثم مقطع قصير مفتوح نحو « دَرْبُ أو دَارَ dăr bŭ و dārǎ ».
وأما الفاصلتان فصغراهما ليست إلا سبباً ثقيلا وآخر خفيفاً وكبراهما سبباً ثقيلا ووتداً مجموعاً .

لذلك عدل المستشرقون عن طريقة السواكن والحركات إلى طريقة المقاطع فعندهم أن البيت العربى يتكون من تتابع مقاطع طويلة وأخرى قصيرة وهذه المقاطع تجتمع فى تفاعيل والمستشرقون يقبلون تقسيم العرب الشعر إلى تفاعيل فهذا كسب ثابت لا سبيل إلى نقضه ، وهو جوهر الوزن . وإنما الخلاف قائم حول وحدات التفاعيل.
ولقد كان المستشرق Ewald « إولد » أول من نقل أوزان الشعر العربى من الحركات والسكنات إلى المقاطع ، وكان ذلك فى القرن التاسع عشر .

ولقد فطن بعض المستشرقين إلى ما فى محاولة «إولد» من عيب وذلك لأنها ليست إلا تطبيقاً للطريقة المتبعة فى الشعر اليونانى واللاتينى كما أن اللغة العربية كغيرها

العلامة V تفيد أن الحرف الصائت قصير كما أن العلامة (–) تفيد طوله .

من اللغات السامية مغايرة فى موسيقاها للغتين اليونانية واللاتينية وذلك :

١ – لأن الشعر العربى ليس شعراً كميًّا quantitative وإنما هو شعر ارتكازى accentuelle فهو أقرب إلى الشعر الإنجليزى والألمانى منه إلى الشعر اللاتينى واليونانى ، فالعبرة فيه ليست باختلاف كمّ المقاطع بل بوجود مقاطع تحمل ارتكازاً stressed وأخرى لا تحمله unstressed كما هو واضح فى الشعر الإنجليزى .

٢ – ثم إن اللغة العربية كما قلنا تتميز برجحان الحروف الصامتة فيها ، ونظام الشعر الكمى إنما يقوم على الحروف الصائتة ، فهى وحدها التى يحسب لكمها حساب وأما الصامتة فهم يهملون كمّها الزمنى . ولئن كانت أوزان الشعر الكمى قد استقامت حسابياً بالرغم مما فى إهمال كم الحروف الصامتة من عيب ، فإن هذا الإهمال سيؤدى عند تطبيقنا للنظرية نفسها على اللغة العربية إلى استفحال هذا العيب .

ولقد حار العلماء فى التوفيق بين المقطع كوحدة للكلام قد استقرّ عليها علم اللسان الحديث وبين طبيعة الشعر العربى من الناحية الموسيقية فكتب « جيار Guyard » فى أواخر القرن التاسع عشر كتاباً هو « Nouvelle théorie de La métrique arabe نظرية جديدة فى العروض العربى » يحاول فيه أن يرجع الشعر العربى إلى النوتة الموسيقية ، ولكنه أيضاً لم يعتمد إلا على الحروف الصائتة ومن ثم لزمه العيب نفسه .

وإذن فموسيقى الشعر العربى لا تزال غير مفهومة . ولقد حاولنا بدورنا أن نلقى بعض الضوء على تلك الموسيقى بتحليل الشعر العربى فى معمل الأصوات بباريس(١) .

(١) ولقد أودعنا نتائج هذه الأبحاث كتاباً ناقشه أساتذة معهد الأصوات بالسربون كرسالة لدبلوم المعهد ، ولكن الكتاب لا يزال لسوء الحظ مخطوطا .

والنظرية التى نحاول أن نؤيدها تقوم على تفرقة أساسية بين الوزن والإيقاع . فنحن نقصد بالوزن mesure إلى كمّ التفاعيل . والوزن يستقيم إذا كانت التفاعيل متساوية isométrique كما هو الحال فى الكامل والرجز وغيرهما ، أو متجاوبة symétrique كما هو الحال فى الطويل والبسيط وغيرهما ، إذ نرى التفعيل الأول مساوياً للثالث والثانى مساوياً للرابع .

وأما الإيقاع فهو عبارة عن تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النّسب . وهذه الظاهرة قد قد تكون ارتكازاً ، كما قد تكون مجرد صمت بالوقف ، فنحن قد نحسّ بالإيقاع عندما نضرب نقرتين ثم نقرة أقوى منهما ونعود فنضرب نقرتين ثم نقرة أقوى منهما وفى هذه الحالة تكون الظاهرة الصوتية التى توضح الإيقاع هى النقرة الأقوى التى تعود بعد مسافات زمنية محددة هى المسافات التى تشغلها النقرتان الضعيفتان ، ونحن نستطيع أن نولد الإيقاع بأن نضرب نقرتين ثم نقف لمدة نقرة ونعود فنضرب نقرتين ونقف لمدة نقرة أخرى ، ويكون الصمت هو المولد للإيقاع الذى يعرفه علماء الأصوات الإنجليز بأنه«السيل الموسيقى musical flow » إشارة إلى ما فيه من أمواج . وليس من الضرورى أن تكون متجاوبة كما هو الأمر فى الوزن سواء بسواء.

وهذه النظرية لن تنطبق على الشعر العربى فحسب بل على الأشعار كافة . وذلك لأن كل شعر لا يتكون إلا من هذين العنصرين : الوزن والإيقاع ، وإنما يأتى الفارق من طبيعة اللغة التى يصاغ فيها الشعر ، والذى يبدو لنا هو أن « الارتكاز الشعرى ictus » تتغير طبيعته تبعاً لنوع الارتكاز اللغوى accent ففى بعض اللغات كاليونانية على وجه التحقيق واللاتينية القديمة على الأرجح نجد أن الارتكاز اللغوى كان ارتكاز ارتفاع accent de hauteur على حين هو فى اللغة

العربية وفى اللغتين الإنجليزية والألمانية ارتكاز شدة accent d'intensité . والذى لاشك فيه هو أن الارتكاز الشعرى كثيراً ما ينوافق مع الارتكاز اللغوى بدليل أنه لا يكون إلا على المقطع الطويل ، وفى هذا ما يفسر تأثير أحد الارتكازين فى الآخر . وينتج عن ذلك أن تتفاوت طبيعة الإيقاع فى الأشعار المختلفة مما دعا العلماء إلى القول بوجود شعر كمّى وشعر آخر ارتكازى.

وبالرغم من ضياع الارتكاز اللغوى من اللغة الفرنسية بسبب تطورها الصوتى ذلك التطور الذى أدّى إلى مغايرتها لأصلها اللاتينى من تلك الناحية مغايرة تامة حتى لم نعد نجد فى كل كلمة فرنسية ارتكازاً كما كان الأمر فى جميع الكلمات اللاتينية التى لا تلحق بغيرها (نقصد ما يسمى بالكلمات Proclitique, enclitiques) أقول بالرغم من هذه الحقائق فإن الشعر الفرنسى نفسه ليس مجرد جمع بين عدد معين من المقاطع فى البيت الواحد .

وإنما يقوم هو الآخر على الوزن والإيقاع ، وذلك لأنه إذا لم يكن فى اللغة الفرنسية ارتكاز على الكلمات فإن فيها ارتكازاً على الجمل . وهذا الارتكاز يقع دائماً على المقطع الأخير من آخر الجملة ، وهو ارتكاز يجمع بين الارتفاع والشدة إذا كانت الجملة متبوعة بغيرها . وأما عند الوقف فهو ارتكاز شدة فحسب . وبفضل هذا الارتكاز يتولد الإيقاع فى الشعر مع فارق جوهرى بين الشعر الفرنسى وغيره ، وذلك الفارق هو وقوع الارتكاز على آخر الجمل التامة المعنى . وعند هذا الارتكاز نجد أيضاً مفصل التفاعيل . والأمر ليس كذلك فى الأشعار الأخرى حيث قد ينتهى التفعيل فى وسط كلمة ، كما هو واضح فى شعرنا ، وحيث يقع الارتكاز الأساسى على أى مقطع من مقاطع التفعيل وفقاً لقوانين لانستطيع أن نفصلها هنا .

ولقد حللنا فى المعمل بيتى بودلير :

Voici/ venir le temps/ où vibrant/ sur sa tige
Chaque fleur/s'évapore/ ainsi/ qu'un encensoir

وقسنا كمّ كل تفعيل كما فصّلناه هنا ، فحصلنا على النتيجة الآتية مقدرة بأجزاء من مائة من الثانية :

للبيت الأول ٧١/٢٣/٢٢/٦٨
للبيت الثانى ٨٢/٣٦،٣٣/٨٢

ومن هذه الأرقام يرى القارئ أن التفعيل الأول فى كل بيت يساوى الرابع ، وأن الثانى يساوى الثالث ، وذلك بإهمالنا لما لاتستطيع الأذن أن تدركه من فروق ، وهو — كما أثبت علم وظائف الأعضاء — مالا يتجاوز ١/٣٦ من الثانية . وهذان البيتان قد كفى لاستقامة وزنهما أن تجاوبت التفاعيل فيهما مما يثبت أن ما زعمه الأستاذ جرامون Grammont فى كتابه القيم : le vers Français: son harmonie et ses moyens d'expression. من أن أساس الشعر الفرنسى تساوى التفاعيل فى الإنشاد — ليس صحيحاً صحة مطلقة. وأما عن إيقاع هذين البيتين فيأتى من تردد الارتكاز كما رمزنا له فى البيتين بالعلامة ١١ وهذا الارتكاز ارتكاز شدة وضغط معاً ، كما قلنا فى التفاعيل الثلاثة الأولى من كل بيت ، وارتكاز شدة فحسب فى التفعيلة الأخيرة بحيث نستطيع أن نصوره هكذا :

< < < <
< < < <

والأمر فى الشعر العربى كالأمر فى غيره من الشعر ، ولو أننا أخذنا النتائج التى وصلنا إليها فى تحليل أحد الأبيات وليكن :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولهُ
علىّ بأنواع الهموم ليبتلى

لوجدنا النتائج الآتية :

١٢٣/٧٧,٥/١٣٢,٥/٧٤

١٣٣/٨٥,٥/١١٥,٥/٧٧

ومن هذه الأرقام نلاحظ أن التفاعيل المتجاوبة متساوية تقريباً فى إدراك الأذن ، فالتفعيل الأول والثالث والخامس والسابع متساوية تقريباً ، والتفعيل الثانى والرابع والسادس والثامن متساوية تقريباً . وهذه النتائج تدهشنا إذا ذكرنا أن التفعيلين الخامس والرابع مزحفان والرابع والثامن معلولان ، فالأرقام لا تماشى هذه العلل والزحافات ، وفى هذا أكبر دليل على أن ما فطن إليه العرب بفضل الغناء والإنشاد من حدوث تعويض وتعادل أمر لا شك فيه ، وإن يكن موضع الصعوبة هو أن نحدد الكم الذى نستطيع تعويضه والذى إذا جاوزناه اختلّ الوزن ، ولكن الذى نراه بعد ما قمنا به من أبحاث تجريبية هو أن اختلال الموسيقى فى الشعر العربى لا يكون من جهة الوزن ، أعنى كم التفاعيل ، وإنما يكون إذا ضاع ما نسميه فى كل تفعيله بالنواة الموسيقية ، وهذه النواة تتكون فى الشعر العربى إطلاقاً من مقطع طويل ومقطع قصير متجاورين ، وعلى المقطع الطويل يقع الارتكاز . ففى البحر الطويل مثلا نجد وزنه بالمقاطع هكذا :

ب ١١ . / ب ١١ . ١ /ب ١١ ./ ب ١١ ب ١

ب ١ . / ب ١١ . ١ / ب ١١ . /ب ١١ ب ١

ب ١١ —

ب ١١ — ١

وذلك مع رمزنا للمقطع الذى يمكن أن يكون قصيراً أو طويلا بحسب الزحافات بالعلامة (٠)

ومن هذا الرسم نلاحظ أن الوحدة (ب —) التى تكون فى أول كل تفعيل لا يمكن أن تمس ، فإذا مست لم يستقم الشعر ، وهذه هى النواة الموسيقية لذلك البحر إذا سلمت أمكن تعويض الزحافات والعلل آلياًّ ليتجاوب الكم . وعلى المقطع الطويل من هذه النواة يقع الارتكاز الأصلى فى التفعيل القصير . وكذلك فى التفعيل الطويل مع فارق واحد هو وجود ارتكاز آخر على المقطع الطويل فى آخر ذلك التفعيل ، وهذا الارتكاز أضعف من الأول ولذلك رمزنا له بعلامة واحدة (١) .

وإذا كانت الزحافات والعلل ممكنة التعويض فى الإنشاد فلا شك أن الشعراء قد استخدموها مسوقين بغرائزهم لتوليد آثار معيَّنة نصل إليها عند إنشادنا للشعر إنشاداً صحيحاً ، فهى كثيراً ما تكسر ما فى اطّراد الوزن من إملال ، وهى قد تمكننا فى الإنشاد من أن نطول مقاطع فنصل بذلك التطويل إلى مماشاة إحساس بعينه ثم إنها توفق بين حاجتين نفيستين مختلفتين : الحاجة إلى التقسيم الهندسى ، ثم الحاجة إلى الإحساس بالجمال الذى نجده فى الخروج على ذلك التقسيم خروجاً محدوداً نحس معه بشىء من التغيير الذى يتطلبه الإحساس كما تتطلب الغرائز الاطراد .

ونخرج من هذه العجالة بحقيقة كبيرة هى أن فهمنا للعناصر الموسيقية للشعر لن يستقيم فيما نرى إلا إذا ميزنا تمييزاً واضحاً بين الـــوزن والإيقاع ودرسنا تأثير الكم Quantité والشدة Intensité والارتفاع Hauteur فى الشعر وفى اللغة التى يصاغ منها ذلك الشعر ، ونحن بذلك نستطيع أن نكشف بعض السر عن الشعر العربى بنوع خاص إذ نصل إلى التوفيق بين المقطع كوحدة للكلام وبين طبيعة اللغة العربية وطبيعة شعرها كما وضحناها . وهذه الدراسة لن تستقيم فيما يبدو ما لم تكن لدينا معامل أصوات كاملة الإعداد .

برتراند رسل وموقفه من التاريخ وفلسفته

بقلم الأستاذ على أدهم

برتراند رسل شيخ الفلاسفة البريطانيين المعاصرين ، وأعلاهم صوتاً ، وأبعدهم شهرة ، وأضخمهم جمهوراً ، شخصية بارزة لامعة كثيرة الجوانب ، متعددة الاهتمامات ، فهو عالم رياضى من الطراز الأول ، ومصلح اجتماعى ملحوظ المكانة ، ومفكر سياسى ممتاز ، ومُربٍّ له فى التربية نظرات صادقة وآراء جديرة بالعناية والتقدير ، وتمتاز مؤلفاته الكثيرة المنوعة بالتفكير المشرق ، والمنطق المتماسك ، والأسلوب البليغ المُصَفَّى ، والسخرية المتلألئة ، وسأقصر الحديث على ناحية من نواحى رسل ربما لا تكون من أبرز نواحيه وأدلها على نمط تفكيره وطريقته فى تناول المشكلات ، وهذه الناحية هى رأيه فى التاريخ وفلسفته .

لم يكن التاريخ فى طليعة المسائل التى شغلت بال رسل واستأثرت بعنايته ، ولكنه مع ذلك من هواة التاريخ ، ومتذوقى طُرَفه ، ومقدِّرى فوائده ومزاياه . وقد عُنى بالتاريخ منذ ابتداء ممارسته للتأليف ، فكان أول كتاب أخرجه سنة ١٨٩٦ عن الديمقراطية الاشتراكية الألمانية يحوى نقداً للماركسية المحافظة ، وكان له بعد ذلك جولات فى التاريخ من الحين إلى الحين ، والكثير من مؤلفات رسل وبحوثه وفصوله فى مختلف المجلات البريطانية تدل على أنه من العاكفين على قراءة التاريخ ، وهو لا يخفى عنا هذا الميل بل يصارحنا به ويقول : « التاريخ جزء مرغوب فيه من المحصول العقلى لكل إنسان ، وأنا نفسى وجدت على الدوام متاعاً عظيماً فى قراءة التاريخ » . وكتابه عن « الحرية والتنظيم » يدل على مقدرة فى التحليل التاريخى وتصوير الشخصيات ليست من المستوى العادى ، وقد أفرد للتاريخ بحثين شائقين أحدهما رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه » ، والآخر محاضرته عن « التاريخ باعتباره فناً » التى ألقاها سنة ١٩٥٣ بمناسبة الذكرى السنوية الأولى لهرمون أولد ، وهذان البحثان هامان فى تحديد موقف رسل من التاريخ وفلسفته .

والنزعة التاريخية أصيلة فى نفس رسل ، وهى شىء مستغرب فى هذا الفيلسوف الرياضى ، والمعهود فى الفلاسفة الرياضيين وعلى رأسهم ديكارت الشك فى التاريخ وانتقاص المعرفة التاريخية ، وقد عنى رسل بكتابة تاريخ الفلسفة لأنه رأى أن كتب تاريخ الفلسفة تغفل الجانب التاريخى إغفالاً يجعلنا لا نستبين علاقة الفلاسفة بأحوال عصورهم ، وقال فى ديباجة كتابه متحدثاً عن محاولته الجديدة : « الكتب المؤلفة فى تاريخ الفلسفة كثيرة ، ولكنى فى مدى علمى لا أعرف أن أحدها يهدف لما جعلته غرضى ، والفلاسفة نتائج ومؤثرات معاً ، فهم نتائج ملابساتهم الاجتماعية وسياسات عصرهم ونظمه ، وهم – إذا واتاهم الحظ – موجدو المعتقدات التى تصوغ سياسات العصور المتأخرة ونظمها ، وفى معظم كتب تاريخ الفلسفة يبدو كل فيلسوف كأنه فى فراغ ، وتعرض آراؤه مبتوتة الصلة بغير آراء الفلاسفة المتقدمين على الأكثر ، وعلى نقيض ذلك قد حاولت بمقدار ما يسمح به الحق أن أظهر كل فيلسوف باعتباره نتيجة لبيئته وبوصفه رجلا قد تبلورت فيه وتركزت أفكار ومشاعر كانتا شائعتين فى المجتمع الذى احتواه ولكن فى صورة غامضة خفية المعالم » وفى الكتاب المشار إليه فصول فى التاريخ الاجتماعى بارعة شائقة ربما غبط رسل على كتابتها بعض المؤرخين المتخصصين !

وقليل من الفلاسفة المعاصرين مَنْ شُغل بالتاريخ ووقف عليه جانباً من جهوده كما فعل رسل ، وأكثرهم

(١) صفحة ٢ من محاضرته عن التاريخ باعتباره فنا .

قد وجهوا عنايتهم إلى مسائل المنطق وعلم الحياة وعلم النفس وما إلى ذلك من المسائل الوثيقة الصلة بالفلسفة، ولعل السبب الذى جعل رسل يخطر بباله الاهتمام بالتاريخ إلى حد ما يرجع إلى عاملين ، العامل الأول ولع رسل الأصيل بقراءة كتب التاريخ ، وهو لون من ألوان حب الاستطلاع ، والعامل الآخر حرص رسل على أن يكون مفكراً اجتماعياً ومصلحاً إنسانياً ، والذى يحرص على أن يفكر فى مشكلات المجتمع ويحاول أن يقوم بدور المصلح الاجتماعى لا متعدى له عن الاستئناس بالتاريخ ، والتعويل عليه ، ليستخرج منه العبر ، ويضرب الأمثال ، ويستنبط الأحكام والتعميمات ، ويعقد المقارنات ، ويتبين عوامل قيام الحضارات وسقوطها وازدهار المجتمعات وذبولها .

على أن رسل لم يقدم لقرائه فلسفة تاريخ مستوفاة مدروسة ، بل هو لا يؤمن بوجود فلسفة للتاريخ ، ويشك فى الجهود التى بذلت لإيجاد فلسفة للتاريخ من عهد القديس أغسطين إلى زمن الأستاذ توينبى ، ويقول فى صراحته المعهودة « الرجال الذين يصنعون فلسفات للتاريخ يمكن أن نستبعدهم باعتبارهم مبتدعى أساطير »[١] واهتمام رسل بالتاريخ كان على ما يبدو تابعاً لاهتمامه بالمسائل الاجتماعية ، وخاضعاً لعنايته بمشكلات العصر السياسية ، وأرجح أن اشتغال رسل بالسياسة راجع إلى تقاليد الأسرة التى ينتمى إليها ، وتقاليد الأسر القديمة تقضى أن يوجه أفرادها جانباً من عنايتهم إلى السياسة بدافع المحافظة على كيان الأسرة والإبقاء على سمعتها ، وهو أمر ملحوظ فى تواريخ الأمم المختلفة ، وأسرة رسل من الأسرات التى لعبت دوراً هاماً فى تاريخ بريطانيا ، وقد روى لنا برتراند رسل نفسه عن جده اللورد جون رسل الذى رأس الوزارة البريطانية مرتين أنه حينما سألته الملكة فكتوريا قائلة « هل حقيقة أنك ترى أن مقاومة الملوك لها فى بعض الظروف مايسوغها ؟ » أجابها « أيتها السيدة ، حينما أتحدث إلى ملكة من بيت هانوفر أظن أننى أستطيع إن أقول أن هذا هو اعتقادى »(١) .

وقد لحظتُ أنه أغفل فى كتابه عن تاريخ الفلسفة الغربية إغفالاً تاماً الإشارة إلى المدرسة الهيجلية الجديدة فى إيطاليا التى مثّلها أقوى تمثيل الفيلسوفان بندتوكروتشه وجوفانى جنتيله ، ولعله قد اعتذر عن ذكر هذين الفيلسوفين وغيرهما من الفلاسفة الذين عاصروه بقوله فى ديباجة كتابه إنه اقتصر على ذكر الفلاسفة الذين بدا له أن لهم أهمية كبرى[٢] ، وذلك فى حين أن كروتشه — على الأقل — كان فيلسوفاً له مكانته ، وقد كان له أثر فى التفكير البريطانى بوجه خاص ، وتأثيره فى الفيلسوفين البريطانيين كولنجوود وكارت من المسائل المعروفة ، وقد ترجمت أهم كتبه إلى اللغة الإنجليزية ، وأخذ بعض النقاد البريطانيين والأمريكيين بنظرياته فى الأدب والنقد ، وأرجح أن رسل تعمد إغفال الإشارة إليه لأنه بذل أكثر جهوده الفلسفية فى بحث مشكلات فلسفة التاريخ وفلسفة الجمال ، وهما ناحيتان من نواحى التفكير الفلسفى لم يعن رسل بدراستهما ، ولعلى أستطيع أن أقول إنه أعرض عن تناولها فى مؤلفاته إعراضاً تاماً .

ولم يتناول رسل فيما كتبه عن التاريخ طبيعة التفكير التاريخى ، وما هو التاريخ فى حد ذاته ، وما علاقته بسائر العلوم والدراسات ، والمسألة الجوهرية فى هذه البحوث هى مسألة المعرفة التاريخية أهى معرفة خاصة متميزة بذاتها ومختلفة بطبيعتها أم أنها مثل المعرفة التى نحصل عليها فى العلوم الطبيعية أو المعرفة التى نجمعها بطريق الإدراك الحسّى ؟ والرأى الغالب يلحق التاريخ بأنواع المعرفة التى نحصّلها بطريق الإدراك الحسى ، وجوهر عمل المؤرخ بمقتضى هذا الرأى هو كشف

(١) صفحة ٧ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه ؟ »

(١) صفحة ٦٨ من كتاب « الحرية والتنظيم » .

(٢) صفحة ٦ من كتاب « تاريخ الفلسفة الغربية » .

الحقائق الفردية عن الماضى كما أن جوهر الإدراك الحسى كشفُ الحقائق الفردية عن الحاضر . وكما أن الحقائق التى يكشفها ويجمعها الإدراك الحسى تكوّن المادة التى يسلط عليها العالم الطبيعى بحثه فكذلك يتناول العالم الاجتماعى المادة التى يُعدُّها له المؤرخ ،وهذا التقسيم الدقيق للعمل يكل إلى المؤرخ البحث عما كان ، ويعهد إلى العالم الاجتماعى بمهمة تفسير ذلك ، ولكن المؤرخ فى العادة لا يكتفى بكشف الماضى ، ولا يقتصر على تقرير ما حدث ، وإنما يحاول أن يوضح الأسباب التى دعت إلى حدوثه ، فليس التاريخ مجرد سجل لما حدث وإنما هو محاولة فى الوقت نفسه لبيان ترابط الحوادث بعضها ببعض ، وينشأ من ذلك مسألة ذات بال ، وهى : ما دلالة ترابط هذه الحوادث بعضها ببعض على طبيعة التفكير التاريخى ؟

ومن الأجوبة الممكنة عن ذلك أن المؤرخ فى ربط الحوادث بعضها ببعض يسير على نهج العالم الطبيعى الذى يتخذ الحقائق التى يكشفها أمثلة للدلالة على وجود القانون العام الذى يفسر تلك الحقائق ويجمع شملها ، وهذا النوع من التفكير يرى أن المؤرخ يستطيع أن يستعين بطائفة من التعميمات فى تفسير حوادث التاريخ ووقائعه ، وقد غلب هذا الاعتقاد على أنصار الفلسفة الوضعية فى القرن التاسع عشر ، ولذلك كانوا يرون أن التفكير التاريخى نوع من أنواع التفكير العلمى ، وبدا لهم أن للتاريخ قوانين تسيطر عليه مثل القوانين المسيطرة على الطبيعة ، وأن على المؤرخين أن يركزوا جهودهم لجلاء هذه القوانين وتفسيرها ، ولكن المؤرخين بوجه عام أهملوا هذا البرنامج ، وساروا فى طريقهم مكتفين بتوجيه عنايتهم إلى بحث الحوادث الفردية مع تقديم ما يعن لهم من الشرح والتفسير ، وكأنما كان يخالجهم الشعور بأن التفكير التاريخى وإن كان فى مرتبة التفكير العلمى إلا أنه مع ذلك لا يخضع له فى النهاية ولا يفنى فيه.

وهناك مسألة أخرى لها أهمية فى فلسفة التاريخ ، وهى مسألة العلاقة بين الحق والواقع التاريخى ، فما هو الواقع التاريخى ؟ وكيف نحكم بأن ما يقرره المؤرخون حقيقة أو زيف ؟ والوقائع فى أى فرع من فروع المعرفة معرضة للبحث بطريقة من الطرق ، ولكن هذا غير ميسور فى التاريخ ، والتاريخ يصف لنا حوادث قد مضى عهدها ، والوقائع التى فات أوانها لا سبيل إلى فحصها وبحثها بحثاً مباشراً ، ولا نستطيع أن نتحقق من مطابقة ما يرويه التاريخ لما وقع فى الحقيقة ، والمؤرخين يردُّون على ذلك بقولهم إنهم يعتمدون على الأدلة والشواهد والآثار ، فالماضى حقيقة قد طوى عهدها ، ولكننا نستطيع أن نقفو آثاره فى الحاضر ، وهى موجودة فى صورة وثائق ومبانٍ وأنواع مختلفة من العملة والنظم والقوانين ، والمؤرخ الحق يستعين بهذه الآثار على تعرُّف الماضى وتصوير وقائعه ، والبحوث التاريخية التى لا يدعمها كتّابها بالوثائق والأسانيد ويعوّلون على الخيال تصبح موضع الشك وتعدُّ نوعاً من أنواع القصص ولوناً من ألوان الأدب إذا حسن أسلوبها .

ويعطينا هذا فكرة عن الواقع التاريخى ، ولكن هذه الفكرة مع ذلك لا تقنع الفلاسفة ولا تنفى شكوكهم ، وذلك لأن تلك الآثار التى خلفها الماضى لا تحمل على جباهها ميسم الصدق ، ولا يستطيع المؤرخ النقادة أن يبادر إلى قبولها بغير مراجعة ولا تحقيق ، وموقفه منها دائماً موقف الحذر والحيطة ، وكل حقيقة تاريخية لا بدَّ من وضعها على محكّ البحث ولا تقبل من بادئ الأمر باعتبارها قضية صحيحة غير قابلة للشك ، ومعنى ذلك أن المؤرخ لا يقبل كل الشواهد التى يستطيع الحصول عليها ، وإنما يتخير منها ما يثبت عنده صحته .

وهناك مسألة الموضوعية فى كتابة التاريخ ، وكل مؤرخ له مكانته يعرف حاجته إلى نوع من التجرد والموضوعية وإلى أن يفرق بين التاريخ والدعاية ، والكتّاب الذى يطلقون العنان لأخيلتهم وأهوائهم فى

كتابة التاريخ لا نستطيع أن نمنحهم ثقتنا ، ولكن بالرغم من ذلك فإننا نلحظ الكثير من الخلاف بين كبار المؤرخين فى تصوير العصور ورسم الشخصيات التاريخية ، ومنشأ ذلك فى أغلب الأوقات من وجهة النظر التى يبدءون منها ، فالمؤرخ الذى ينظر إلى التاريخ وحوادثه فى ضوء الماركسية يختلف فى تصويره للتاريخ وتفسيره لحوادثه عن المؤرخ الذى ينظر إليه متأثراً بفكرة دينية أو مذهب آخر من المذاهب السياسية ، والظاهر أنه لا مفر للمؤرخ من أن ينظر إلى التاريخ من زاويته الخاصة متأثراً فى ذلك بأهوائه ومصالحه وميوله المذهبية ونزعاته الفكرية ، ومعنى ذلك أن الأحكام التاريخية ليست أحكاماً فكرية خالصة ، وإنما تشوبها العاطفة إلى حد ما ، ويمكن أن نستخلص من ذلك أننا لا نستطيع أن نضع حداً فاصلاً بين التاريخ والدعاية ، وهذا مما يضعف ادعاء الصفة العلمية للتاريخ ، على أن أنصار الموضوعية التاريخية لا تفحمهم هذه الحجج ، ويردون عليها قائلين إن الموضوعية فى التاريخ تختلف عن الموضوعية العلمية ، وعمل المؤرخ مثل عمل الفنان فهو يتضمن التعبير عن شخصيته ، والتاريخ يقدم لنا صوراً للماضى مختلفة الألوان والشيات لأنها مأخوذة من زوايا مختلفة ، ولكنها مع ذلك غير متناقضة فى جوهرها .

ورسل على ما يبدو لى لم يشغل نفسه بمسألة طبيعة المنهج التاريخى أو طبيعة المعرفة التاريخية ، وبالرغم من كثرة اطلاعه وسعة معرفته فإنى لم ألحظ فى كتبه أية إشارة إلى بحوث ديلتاى وكروتشه وكولنجوود وماندلباوم وبترفيلد وغيرهم فى هذا الموضوع ، وقد لحظ سدنى هوك بحق فى الفصل الذى كتبه عن رسل وفلسفة التاريخ أنه لم يُعْنَ بميتافيزيقية التاريخ ، ولم يحاول بحث معنى التجربة التاريخية ، ومعظم ما كتبه رسل مما يمس فلسفة التاريخ من بعيد أو من قريب كان ضمن نقده لتفسير الماركسية للتاريخ .

والواقع أن فلسفة التاريخ لم تكن من الموضوعات التى يميل إلى الخوض فيها الفلاسفة البريطانيون ، وكان معظم اتجاههم منصرفاً إلى العلوم الطبيعية ، وكانوا يتخذون منها مادة دراستهم ومعيار مايقبلونه ومايرفضونه وقد عُنى الفلاسفة الألمان والفلاسفة الإيطاليون ببحث مشكلات المعرفة التاريخية ، أما الفلاسفة البريطانيون فقد كانت أكثر بحوثهم تدور حول مشكلات التحليل الفلسفى لطبيعة تحصيل المعرفة العلمية أو السلوك الأخلاقى ، ونرى من ذلك أن رسل فى إغفاله لمشكلات ميتافيزيقية التاريخ إنما يسير على سنّة الفلاسفة البريطانيين المتقدمين ، على أن جهود المفكر الأسكتلندى روبرت فلنت فى أواخر القرن التاسع عشر وكولنجوود فى النصف الأول من هذا القرن قد أوجدت نوعاً من الاهتمام ببحث مشكلات فلسفة التاريخ بين المفكرين البريطانيين .

ويضع رسل التاريخ فى مصاف الموسيقى والتصوير والشعر ويقول : « لست مؤرخاً محترفاً ولكنى قرأت الكثير من التاريخ باعتبارى من الهواة ، وإذا لم يكن التاريخ لازماً لحظة حياتك فلا فائدة من قراءته إن لم تجدها شائقة وتستشعر فيها المتعة ، ولا أقصد بذلك أن غرض التاريخ الوحيد هو المتعة ، فهذا بعيد عما أراه ، وللتاريخ فوائد أخرى كثيرة ، ولكن هذه الفوائد لا يظفر بها إلا الذين يجدون متعة فى قراءة التاريخ ، ومثل هذا يقال عن الموسيقى والتصوير والشعر ، فدراسة هذه الموضوعات حينا تكون إلزامية أو حينا يقصد بها مجرد التثقيف تجعل من غير الممكن اجتناء ثمرتها ، وقد كتب شكسبير شعره وهو واضع نصب عينيه أن يبهجنا ، وإذا كنت تتذوق الشعر فإنه سيسرك ، وإذا لم يسرك فن الخير أن تتركه وشأنه »(١)

ويقسم رسل التاريخ إلى قسمين : التاريخ على المدى الواسع ، والتاريخ فى النطاق الضيق المحدود ؛ ولكل من هذين النوعين قيمته ، ولكن قيمة كلٍّ منهما مختلفة عن قيمة الآخر ، فالتاريخ على المدى الواسع يساعدنا على أن نفهم كيف تقدم العالم حتى بلغ مستواه الراهن ، والتاريخ على المدى المحدود يجعلنا

(١) صفحة ٤ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه؟ » .

نعرف أشياء كثيرة من الرجال الممتازين والنساء الشاذات ويوسع آفاق معرفتنا بالنفس الإنسانية (١)

ولكن هل يبيح لنا التاريخ على المدى الواسع كما يسميه رسل أن نستخلص منه فلسفة تعيننا فى تفهم حوادثه وتعرف أسراره وإدراك القوانين المتحكمة فى سيره ؟ إن رسل لايسلم بذلك ، وينكر وجود فلسفة حقة للتاريخ كما قدمت ويقول :

« بعض هؤلاء الذين يكتبون التاريخ على مدى واسع تحركهم رغبة فى أن يثبتوا وجود فلسفة للتاريخ ، وهم يخالون أنهم قد اهتدوا إلى معرفة القانون الذى تتبعه الحوادث البشرية فى تقدمها ، وأشهر هذه المحاولات محاولة هجل ومارکس واشبنجلر ومفسرى رسالة الهرم الأكبر المقدسة ، وقد وضعت مؤلفات ضخمة عن الهرم الأكبر تبين أنه قد تنبأ بموجز حوادث التاريخ البارزة منذ عصر بنائه إلى وقت طبع تلك المؤلفات ، ونظرية هجل فى فلسفة التاريخ لا تقل عن ذلك إيغالا فى التوهم مثقال ذرة ، وعنده أن هناك شيئاً يطلق عليه اسم «الفكرة» وهذه الفكرة تجاهد أبداً لتصير « الفكرة المطلقة » ، والفكرة تتجسم أولا فى أمة من الأمم ثم تنتقل بعد ذلك إلى أمة أخرى ، وقد بدأت بالصين ولكنها وجدت أنهالا تستطيع أن تذهب هناك إلى مدى بعيد ، ولذلك هاجرت إلى الهند وحاولت بعد ذلك أن تجرب اليونانيين والرومان بعدهم ، وقد سرت بالإسكندر وقيصر سروراً عظيماً ، وبما يستحق الملاحظة أنها تفضل دائماً رجال الحرب والنزال على المفكرين وذوى العقول ، وبعد قيصر بدأت تفكر فى أنها لم يعد لها عمل عند الرومان ، ولذلك بعد أن تريثت مدة أربعة قرون أو ما يقارب ذلك عقدت النية على أن تذهب إلى الألمان ، وقد أحبتهم من ذلك الحين ، وكانت لا تزال على حبها لهم فى عهد هجل ، ومهما يكن من الأمر فإن سيادتهم ليست أبدية ، و « الفكرة » تتجه دائماً نحو الغرب ، فبعد أن تهجر ألمانيا سترتحل إلى أمريكا ، وهناك تثير حرباً عظيمة بين الولايات المتحدة وأمريكا اللاتينية ، وإذا استمرت فى رحلتها بعد ذلك فإنى أظن أنها ستصل إلى بلاد اليابان ، ولكن هجل لا يقول بذلك ، فالفكرة المطلقة بعد طوافها حول العالم تتحقق وتكون السعادة بعد ذلك من نصيب الإنسان »(٢)

وبهذا الأسلوب الساخر يرفض رسل فلسفة التاريخ الهيجلية ، وفلسفة التاريخ فرع من فروع فلسفة هجل ، ورسل لا يكتفى برفضها بل يرفض فلسفة هجل برمتها ويقول عنها : « فلسفة هجل من الغرابة بحيث إن الإنسان كان ينتظر أنه لا يجد رجالا عقلاء يقبلونها ، ولكنه وجد هؤلاء الرجال ، وقد عرضها عرضاً غامضاً إلى حد أن الكثيرين ظنوا أنها لا بد أن تكون عميقة ، ويمكن بسهولة شرحها شرحاً واضحاً فى كلمات من مقطع واحد ، ولكن سخافتها تظهر حينذاك »(١) .

ويجد رسل مايدعوه إلى الدهشة فى قبول آراء هجل الغريبة عن فلسفة التاريخ عند الكثيرين من أساتذة الفلسفة فى ألمانيا وإنجلترا وأمريكا واعتبارها أقصى ما وصلت إليه الحكمة الإنسانية ، وربما قبلها الأساتذة الألمان لأنها ترضى غرورهم القومى ، ولكن ما عذر أساتذة الفلسفة فى انجلترا وأمريكا فى قبولها ؟ وتمتاز وجهة النظر الهيجلية بالاعتقاد بأن المنطق بوجه عام يستطيع أن يكشف لنا أشياء كثيرة عن العالم الحقيقى وهى وجهة نظر لا تروق العقلية البريطانية ولاترضى رسل بوجه خاص .

وماركس كما هو معروف كان فى شبابه من تلامذة هجل ، وقد احتفظ إلى النهاية فى مذهبه ببعض الخصائص الهامة لها ، ولذلك كان مما أثار دهشة رسل ادعاء أنصار ماركس أن الماركسية آخر كلمة فى كل ما هو علمى (٢) وحقيقة أن ماركس قد أدخل تغييرات قليلة على رأى هجل ووضع مسألة « طريقة الإنتاج » فى مكان ما أسماه هجل « الفكرة » واستبدل بالأمم التى تتجسم فيها الفكرة ، فكرة الطبقات المتوالية .

واشبنجلر فى رأى رسل قد أعاد فكرة الرواقيين فى الأدوار المتعاقبة ، وهى فكرة إذا أخذت مأخذ الجد تجعل المجهودات البشرية باطلة عديمة الجدوى وعند إشبنجلر أن هناك سلسلة من الحضارات ، وكل منها تعيد قالب الحضارة السابقة بكثير من تفصيلاتها وكل حضارة تصل فى بطء إلى درجة النضج ثم تأخذ فى الانهيار المحتوم ، وقد ابتدأ انهيار الحضارة الأوروبية ودب فيها البلى منذ سنة ١٩١٤ وليس هناك أمل فى

(١) صفحة ٤ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ وتفهمه؟ » .
(٢) صفحة ٧ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ وتفهمه؟ » .

(١) صفحة ١٦ من رسالة « الفلسفة والسياسة » .
(٢) صفحة ٧ من رسالة « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه ؟ » .

محاولة وقف انحدارها إلى الهرم وهاوية الفناء ، ويرى رسل أن هذا المذهب لا يقوم على أساس ، وأن الأمثلة التى قدمها إشبنجلر عن الحضارات القديمة من القلة بحيث لا تكفى لتأييد استنتاجه ، وفضلا عن ذلك فإنه يتجاهل طرافة مستحدثات العلم الحديث وإمكان قيام حكومة عالمية تبسط سلطانها على الناس جميعهم .

ويرى رسل أننا لا نستمدّ من التاريخ أعظم المتع إلا بعد أن نعرف عصراً من العصور معرفة وافية ، لأن كل حقيقة جديدة تأخذ حينذاك مكانها الصحيح ، ولا يستطيع الإنسان أن يحكم فيما إذا كان أحد أصحاب الأسماء البارزة فى التاريخ رجلا عظيما أم لا إلا إذا عرف أخبار حياته معرفة مفصّلة ، وبعض العظماء يصبحون بعد ذلك أعظم فى عين الإنسان، وبعضهم تقل عظمته ويضؤل شأنه ، ويضرب رسل مثلا لذلك اسبنوزا ولنكولن ، ويرى أن نابليون من ناحية أخرى أحد العظماء الذين يصبحون من الشخصيات التى تثير الضحك والاستهزاء حينما نعرفها عن قرب ، ويذكر لنا من أمثلة ذلك مشاجرته المشهورة مع وزير خارجيته تاليران [١]

ويرى رسل أن للتاريخ قيمة لا تقدر فى توسيع نطاق معرفتنا بالنفس الإنسانية ، لأنه يرينا كيف ينتظر أن يتصرف الناس فى المواقف الجديدة ، ويبدى ملاحظة جديرة بالتأمل إذ يقول : « كثير من الرجال البارزين والنساء البارزات أخلاقهم عادية ، ولا يكشف شذوذهم غير الظروف التى تلم بهم ، وسلوك المرأة العادية المتزوجة تحدده اعتبارات تستوجب الاحتياط ، فهى تود أن يكون نصيبها من الاحترام أكثر من نصيب جاراتها ، وعليها ألا تجلب العار لزوجها خشية أن يفقد دخله ، وهى لا تستطيع أن تسىء معاملة أطفالها بطريقة مكشوفة خشية أن يحل الذم ساحتها ، وقد أتيح لنساء قليلات أن يفعلن ما شئن ، وكن من القيصرات الحاكمات ، وإذا اتخذناهن مثلا لما تفعل النساء إذا اجترأن فعلينا أن نكون شاكرين للقيود الاجتماعية ، ومعظم هؤلاء النساء قتلن أولادهن أو اعتقلنهم ، وفى غالب الحالات فعلن مثل ذلك بأزواجهن ، وكلهن تقريباً كان لهن عشاق لا يحصى عددهم ، والملكة كاترين العظيمة التى دعاها فولتير سيراميس الشمال حينما تقدمت بها السن وترّبل جسمها كانت تدفع لعشاقها رواتب ضخمة »[١]

ويوصينا رسل بعد أن نكوّن لأنفسنا صورة عامة عن عصر من العصور أن نقرأ المذكرات والرسائل التى كتبها بعض الذين عاشوا فى ذلك العصر ، وهذه الرسائل والمذكرات فضلا عن احتوائها على تفصيلات دقيقة قد لا نجد لها نظيراً فى كتب المؤرخين فإنها تسترعى نظرنا إلى مسألة كثيراً ما تقع فى خلدنا وهى الظن بأن هؤلاء المعاصرين كانوا على علم باتجاه الحوادث وذلك لأن المؤرخين يصورون لنا الماضى وكأنه كان لابد أن يحدث كما حدث ، ولكن الاطلاع على الرسائل والمذكرات يرينا أن المعاصرين كانوا لا يعلمون شيئاً عما سبق من الحوادث وقد عرض رسل لتلك المسألة التى طالما احتدم حولها الجدل واختلفت فيها الآراء ، وهى مسألة : هل التاريخ علم أو فن ، ورسل يشك فى أن التاريخ علم ، وآراؤه فى هذا الموضوع بوجه عام ينقصها شىء من الوضوح ويعوزها التماسك على خلاف ما ألفناه منه ، وهو يقول فى رسالته عن التاريخ باعتباره فنًّا :

« كثرت المناقشات حول مسألة هل التاريخ علم أو فن ، وهى مسألة تافهة فى نظرى ، وكتاب تريفليان عن تاريخ إنجلترا الاجتماعى يستحق من غير شك الثناء من وجهة النظر الفنية ، ولكنى أذكر أنى وجدت فيه بياناً يستفاد منه أن عظمة إنجلترا البحرية ترجع إلى حدوث تغيير فى عادات سمك الرنكة ، وأنا لا أعلم شيئاً عن سمك الرنكة ، ولذا قبلت هذا البيان معتمداً على تقتى بالمؤلف ، وما أود أن أقوله هو أن هذا جزء من العلم ، والصفة العلمية لا تنقص القيمة الفنية بحال لكتاب تريفليان ، ولكن بالرغم من ذلك يمكن تقسيم عمل المؤرخ إلى فرعين، وذلك بحسب غلبة الدافع العلمى أو الدافع الفنى ، وحينما يتحدث الناس عن التاريخ باعتباره علماً يمكن أن يقصد بذلك شيئان يختلف معناهما كل الاختلاف ، وهناك معنى دارج مبتذل نسبيا عن تدخل العلم فى تحقيق الحقائق التاريخية ، وهذا العمل له أهميته بوجه خاص فى التاريخ القديم حيث الأدلة والشواهد شحيحة وغامضة ، ولكنه يظهر أيضاً فى الأوقات الأقرب حدوثاً حينما تتعارض الأدلة ، فهل يمكن أن نجد شيئاً له قيمة تاريخية فيما سجل على كتابة نابليون وهو أسير فى سنت هيلانة ؟ أمثال هذه المسألة تعد مسائل علمية لأنها تعنى برجاحة وزن مصادر الأدلة المختلفة ، ومن المفروض القيام بمثل هذه المحاولة قبل كتابة

(١) صفحة ١٠ من رسالته عن « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه؟ ».

(١) صفحة ١١ من رسالته عن « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه؟ ».

التاريخ على مدى واسع ، ومهما تكن المحاولات لجعل التاريخ فناً فإنه لا بد من أن يكون ملاك الأمر محاولة جعله مطابقاً للواقع ، والاتفاق مع الواقع من قواعد الفن ولكنه فى حد ذاته لا يخلع على التاريخ الإجادة الفنية ، وهو مثل القواعد التى تراعى فى نظم القصائد فإن فرط العناية باتباعها غير ضمين لبلوغ القصائد مستوى الإجادة الفنية ، ولكن التاريخ لا يمكن أن يكون جديراً بالمدح إلا إذا بذل المؤرخ جهده فى أن يكون أميناً للحقائق الواقعة ، والعلم بهذا المعنى جوهرى فى دراسة التاريخ ومن ألزم ما يلزم »(١)

ورسل فى هذا الرأى لم يأت بجديد ، والمؤرخون منذ عهد هيرودوت يبذلون قصارى جهدهم فى تحرى الحقائق بالطرق العلمية التى سمحت بها عصورهم قبل تدوينها ، فبعضهم كان يطوف بالبلاد ليشاهد الآثار ويتعرف العادات والأخلاق ويجمع المعلومات قبل إقدامه على تدوين الحوادث : وبعضهم الآخر كان يتحرى الرجوع إلى المصادر المختلفة ويعمل على تحقيقها والموازنة بينها ليقترب من الواقع التاريخى ، والمؤرخون بوجه عام لا ينفكون يحاولون الاستفادة من التقدم العلمى لكشف خفايا الماضى والوقوف على أسراره .

ويشير رسل إلى مسألة العلمية فى التاريخ قائلاً :

« وهناك معنى آخر لمحاولة التاريخ أن يكون علمياً ، وهذا المعنى يثير مسائل أصعب ، والتاريخ بهذا المعنى يحاول أن يكشف قوانين العلية التى تربط الحقائق المختلفة بعضها ببعض بالطريقة نفسها التى نجحت بها العلوم الطبيعية فى كشف العلاقات المتبادلة بين الحقائق ، وهذه المحاولة لكشف مثل هذه القوانين فى التاريخ جديرة بالثناء ، ولكنى لا أحسبها الشىء الذى يمنح الدراسات التاريخية أعظم قيمة لها ، وقد اطلعت على بحث ممتع فى هذا الموضوع فى فصل قرأته منذ أربعين سنة ونسيت أكثره ، وأقصد بذلك ما كتبه جورج تريفليان بعنوان « كليو آلهة التاريخ إحدى آلهات الفنون(٢) » وهو يشير فى هذا البحث إلى أننا نعنى فى التاريخ بالوقائع الخاصة ولا نقتصر على العلاقات العلية بينها ، وقد يكون نابليون قد خسر معركة ليبزج لأنه أكل خوخة بعد معركة درسدن كما ذكر بعض الناس ، وإذا كان ذلك حقاً فإنه مما لا شك لا يخلو من إثارة اهتمامنا ، ولكن الحوادث المرتبطة به فى حد ذاتها تثير عندنا اهتماماً أعظم ، والأمر على نقيض ذلك فى العلوم الطبيعية ، فحادثة خسوف القمر أو كسوف الشمس ليس لها أهمية فى ذاتها إلا حينما تعين مواقف خاصة فى التاريخ القديم ، والقوانين التى تحتم عودة الخسوف أو الكسوف هى مناط اهتمامنا ، وقد كان لكشفها أهمية كبيرة فى تبديد شمل الخرافات ، وكذلك حقائق التجارب التى قامت عليها الفيزيقيا الحديثة فإن أهميتها مقصورة على أنها ساعدتنا على كشف قوانين العلية ، ولكن الأمر فى التاريخ يختلف عن ذلك ، ومعظم قيمة التاريخ تذهب هباء إذا كنا لا نحفل بالحوادث التى وقعت فى حد ذاتها ، والتاريخ من هذه الناحية نظير الشعر ، وفى معرفتنا الأسباب التى حملت الشاعر كولدرج على نظم قصيدته « كوبلاخان » ما يشبع حب استطلاعنا ، ولكن إشباع حب الاستطلاع هذا شىء تافه حينما نوازن بينه وبين ما نستمده من القصيدة ذاتها ، ولست أقصد بذلك أن أنكر أن من الخير كشف علاقة السبب بالمسبب فى التاريخ حينما يتيسر ذلك ، وإنما أقصد أن ذلك ممكن فى نطاق محدود ، وإحدى الصعوبات القائمة فى سبيل البحث عن مثل هذه القوانين فى التاريخ هو أن حوادث التاريخ لا يتكرر وقوعها كما يحدث فى علم الفلك ، وقد يكون ما ذكره المؤرخ ميرز فى كتيبه عن « فجر التاريخ » وهو أن نوبات الجفاف الأربع المنفصلة التى حدثت فى جزيرة العرب كانت سبباً لموجة الغزو السامى له نصيبه من الصدق ، ولكن من الصعب أن نعتقد أن هذا السبب نفسه سيجىء بالنتيجة نفسها فى العصر الحاضر ، وحتى حينما يثبت لنا الأسباب التاريخية التى جاءت بنتائج فى الماضى فإنه ليس هناك من الأسباب ما يدعونا إلى أن نتوقع أن ذلك سينطبق على المستقبل لأن الحقائق المتصلة بذلك من التعقيد بحيث إن التغيرات غير المنظورة قد تزيف كل تكهناتها ، ولم يكن فى وسع مؤرخ فى القرن الرابع عشر مهما كانت عنايته باتباع الطرق العلمية أن يتكهن بالتغيرات التى حدثت بعد رحلتى كولومبس وفاسكوداجاما ، ولهذه الأسباب أعتقد أن القوانين العلمية فى التاريخ ليس لها من الأهمية ما يعزى لها ولا هى قابلة للكشف كما يزعم »(١)

ومن المزايا التى يعترف بها رسل للتاريخ ويقدرها أنه يجعلنا نشعر بأن الأحوال الإنسانية ليس لها نهاية من الكمال تقف عندها ، فليس هناك كمال قد استوفى شرائطه ، وبلغ الذروة ، وثبت ثبوتاً نهائياً ، وأصبح لا زيادة فيه لمستزيد ، وليس هناك حكمة يجوز لها أن تعد نفسها نهاية الحكمة والأنموذج الذى لا يجد ما ينسخه ويأتى بأحسن منه ، وكل ما نحصله من العلم أو ما نظفر به من الحكمة قد يكون فى مستودع الغيب ما هو أجل

(١) صفحة ٣ من رسالة « التاريخ باعتباره فنا » .

(٢) البحث الذى كتبه جورج ماكولى تريفليان المؤرخ البريطانى المعروف ظهر فى سنة ١٩٠٤ ثم أعاد كتابته سنة ١٩١٣ وقد ظهر بعد ذلك ضمن مجموعة من الفصول فى كتاب أسماه « كليو إحدى آلهة الفنون » وفصول أخرى سنة ١٩٣٠ وهذا البحث يدور حول تأكيد العنصر الأدبى فى كتابة التاريخ .

(١) صفحة ٦ من رسالة « التاريخ باعتباره فنا » .

منه شأناً وأسمى قيمة ، والمعتقدات التى نستمسك بها ولا يخالجنا الشك فى أهميتها ليس من المحتمل أن تظل محتفظة بهذه المكانة ، وحائزة للثقة التامة ، وإذا رسخ فى أخلادنا واستقر فى نفوسنا أنها حقائق أبدية خالدة فمن المحتمل أن يسخر بنا المستقبل ، ويكشف زيفها ، وإسرافنا فى الاعتقاد بصحة ما ندين به من الآراء ، وما نصدره من الأحكام ، من أقوى أسباب سوء الأحوال فى عالمنا الحاضر ، والتأمل التاريخى قد يشفينا من هذا الداء ، ويزيل عن عيوننا غشاوة الثقة العمياء ، لا لأنه يرينا أن العصور الغابرة كان فيها حكماء فحسب بل لأنه يوضح لنا أن الكثير مما كان يُظن حكمة لا يأتيها الباطل ولا يطوف بها الشك قد تكشّف عن سخافات وأباطيل مما يوحى لنا أن حكمتنا التى نعتز بها ونحرص عليها قد تكون من هذا القبيل فى عالم الأضاليل .

ولكن هل معنى هذا أن نستسلم للشك ، ونصبح فى عشواء من أمرنا ؟ إن رسل يرد على ذلك قائلا :

« لا أقصد بذلك الارتداد إلى الشكوكية الخاملة البليدة ، وعلينا أن نستمسك بمعتقداتنا ونحرص عليها حرصاً شديداً ، ولا يمكن أن يتم عمل شىء فى هذه الدنيا إن لم يكن وراءه العاطفة القوية ، ولكن تحت هذه العاطفة لا بد من توفر القدرة على النظر إلى الأمور نظرة واسعة خالية من الميول الشخصية فى وسعها أن تضع حداً للأعمال التى توحى بها الأهواء التى تغالبنا »(١)

ويذكر لنا رسل رأيه فى الطريقة التى يجب أن يكتب بها التاريخ ليحدث التأثير المطلوب فى نفس القارئ غير المعنى بدراسة التـــاريخ فيقول :

« الشرط الأول هو أن التاريخ يجب أن يكتب بطريقة شائقة ، وهذا يستلزم أن يخالج المؤرخ الشعور بالحوادث التى يرويها والأشخاص الذين يصورهم لنا ، ومن اللازم بطبيعة الحال ألا يشوه الوقائع ، ولكن ليس من اللازم ألا يأخذ صفاً فى وصف الخلافات المحتدمة والمعارك الناشبة التى تملأ صفحات كتابه ، والمؤرخ الذى يلتزم الحياد بمعنى أنه لا يؤثر بحبه إحدى الطوائف المتحاربة ولا يسمح لنفسه بأن يكون له بين الشخصيات التى يصفها أبطال ورجال أشرار سيكون كاتباً غثا مملا ، ولإثارة اهتمام القارئ لا بد أن نسمح له بأن يأخذ صفاً فى الدراما ، وإذا كان هذا يجعل المؤرخ ينظر إلى الأمور من ناحية واحدة فإن العلاج الوحيد المناسب هو أن نجد مؤرخاً آخر له نزعة مناقضة ، ولا نزاع فى أن حب الدراما قد يضلل المؤرخ ولكن يمكن أن تكون الدراما بغير حاجة إلى التزييف ، والبراعة الأدبية هى التى تنقلها إلى القارئ » (١)

ولكن ما الذى يقصده رسل بالبراعة الأدبية فى كتابة التاريخ ؟ يوضح لنا رسل ذلك بقوله :

« البراعة الأدبية عبارة فضفاضة عامة وربما كانت جديرة بأن نحدد معناها ، فهناك أولا الأسلوب فى معنى الكلمة الضيق وبخاصة انتقاء الألفاظ ومراعاة الإيقاع ، وبعض الألفاظ وبوجه خاص تلك الألفاظ التى ابتكرت لأغراض علمية ليس لها سوى المعنى الوارد فى المعجم ، فإذا وقعت عليها العين فى صفحة من الصفحات فإنها تبعث على الملل ، ولكن لفظة مثل لفظة « الأهرام » لفظة غنية جيدة تجعل ذكرى الفراعنة والأزتك تسرع إلى عقولنا ، والإيقاع أمر متوقف على ما يختلج فى نفوسنا من عواطف ، وما نشعر به شعوراً قويا سيعبر عن نفسه بطبيعة الحال فى شكل إيقاعى منوع ، ولهذا السبب من بين أسباب أخرى يحتاج الكاتب إلى نضارة خاصة فى الشعور لأن شعوره عرضة لأن يقضى عليه الإجهاد وضرورة استشارة المراجع ، وإنى أظن – ولو أن هذه نصيحة لمن يطلبون الكمال – أن المؤرخ قبل أن يشرع فى كتابة فصل من كتابه عليه أن تكون المادة حاضرة فى عقله بحيث لا يحتاج قلمه إلى التوقف ليتثبت من صحة ما يقوله ، ولست أقصد بذلك أن التحقق من صحة الحوادث لا لزوم له فإن الذاكرة خوانة ، ولكن هذه المراجعة تكون بعد الانتهاء من إنشاء الفصل لا فى خلال كتابته ، والأسلوب حينما يكون حسناً يدل على طريقة شعور الكاتب ، ولهذا السبب ، من بين الأسباب الأخرى مما يضر بالمؤرخ أبلغ الضرر أن يحاكى أسلوب الآخرين حتى لو كان هذا الأسلوب الذى يحاكيه أحسن الأساليب »(٢).

ونتبين من ذلك عناية رسل بالناحية الفنية والجانب الأدبى فى كتابة التاريخ ، ويبدو لى أن رأيه فى هذا الموضوع مأدوم بالسداد ، والتاريخ بمثابة إحياء للماضى ، فكيف نستطيع أن نعيد خلق الماضى ونبث فيه الحياة بغير أن نشعر به شعوراً قويًّا ، ونتمثله تمثلا يملأ نفوسنا ؟ وقد ازدهرت كتابة التاريخ فى القرن التاسع عشر ازدهاراً عظيما ، وكان معظم ممثلى تلك النزعة فى مختلف الدول الأوروبية من كبار الكتّاب ذوى الأسلوب

---

(١) صفحة ١٠ من رسالة « التاريخ باعتباره فنا » .

(١) صفحة ١١ من رسالة « التاريخ باعتباره فنا » .

(٢) صفحة ١٢ من رسالته عن « التاريخ باعتباره فنا » .

الممتاز والملكات الأدبية غير المنكورة مثل ماكولى وكارلايل وفرود فى انجلترا ، ومثل ميشليه ورينان وتين فى فرنسا ، ومثل مومسن وفون رانك وتريتشكه فى ألمانيا وبعض كتاب التاريخ الذين ابتلوا بجفاف الأسلوب وفقر الثقافة الأدبية يزعمون أنهم يتحرون الأسلوب العلمي فى كتابة التاريخ ، وهى حجة واهية ، وفى رأيي أننا لانستطيع أن نعد أمثالهم من مؤرخى الطبقة الأولى، والتحقيق العلمي فى كتابة التاريخ ، كما ذكر رسل بحق، لا يحول دون ظهور البراعة الفنية والقدرة الأدبية إذا توفر وجودها فى المؤرخ ، وقد استرعى رسل نظرنا إلى أن المؤرخين الذين يرهقون أنفسهم فى جمع الحقائق واستشارة المراجع عليهم أن يعطوا أنفسهم الفرصة لهضم هذه الحقائق وإراحة خواطرهم المكدودة قبل المضى فى التأليف حتى لايفسد عملهم الجهد المبذول والكدح الباعث على الملال ، ويذكرني ذلك بالحديث الشريف : « إن المُنْبَتّ لا أرضاً قطع ولا ظهراً أبقى » .

ومن المسائل التى عنى بها رسل فى كتبه عامة وفيما كتبه عن التاريخ بوجه خاص ، مسألة أثر الأفراد فى التاريخ ، وقد اشتهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر نظرية كارلايل التى بسطها فى كتابه عن الأبطال وعبادة البطولة ، وتاريخ العالم الحقيقى فى رأى كارلايل هو ترجمة سير الأفراد العظماء ، وقد عرضه ذلك للنقد من ناحيتين بوجه خاص ، ناحية أنصار الفكرة الديمقراطية وعلى رأسهم الزعيم الإيطالى الكبير [1] متزينى وناحية أنصار الفكرة الاشتراكية الذين يرون أن الدوافع الاجتماعية والعوامل الاقتصادية لها الأثر الأكبر فى الحركة التاريخية ، وفلسفة كارلايل ونظرته إلى الحياة والناس وتفسيره للتاريخ تختلف اختلافاً كبيراً عن فلسفة رسل ونظرته إلى الحياة والناس وفهمه للتاريخ ولكنهما بالرغم من ذلك كانا يتفقان إلى حدما فى تأكيد أهمية الفرد فى الحركة التاريخية ، وقد روى رسل عن دوق ولنجتون أنه قال وهو يتحدث عن معركة وترلو « لقد كانت شيئاً لطيفاً جديراً باللعنة ، وأعتقد أننى لو لم أكن هناك لماكسبنا المعركة » . ويعلق رسل على ذلك قائلا : « من المحتمل أنه كان على حق ، ومثل ذلك يوضح لنا أن الاتجاه الرئيسى للحوادث العظيمة يتوقف فى بعض الأحيان على أعمال الأفراد » [1] ولا يقبل رسل الآراء التى تقلل من أهمية الأفراد فى التاريخ بل يعدها من الآراء الضارة الزائفة ، ويرى المفكرون الإشتراكيون أن ما نسميهم أبطال التاريخ ليسوا سوى أفراد تمثلت فيهم قوى عصورهم الإجتماعية ، وأن ما تم على أيديهم كان يمكن أن يقوم به غيرهم ، ويعارض رسل هذا الرأى ويعده من الآراء المثبطة لعزيمة الشبان الطامحين ويقول فى ذلك « حياة الأبطال تستلهم الوحى من طموح البطولة ، والشاب الذى يظن أنه ليس هناك عمل هام ليقوم به من المؤكد أنه لن يضطلع بعمل هام ، ومن أجل ذلك أعتقد أن نوع التاريخ الذى يمثله كتاب بلوطارخ عن حياة أعيان الرومان واليونان لازم لزوم كتب التاريخ العام » [2]

ورسل مع تقديره لأبطال التاريخ والأفراد الممتازين لا يحتقر الأفراد العاديين ولا ينتقص الدهماء على طريقة كارلايل ونيتشه ، والرجل العادى عنده له أهمية والجماعات كذلك لها مكانتها ولكنه يحاول أن يحافظ على التوازن بين تقدير الأفراد الممتازين والعناية بالجماعات والأفراد العاديين وهو يعتقد أن الأفراد الممتازين قد عملوا الكثير لتصل الإنسانية إلى المستوى الذى بلغته فى العصر الحاضر ، وهو يؤيد ذلك قائلا : « إنى أظن أنه لو أن مائة رجل من أقدر علماء القرن التاسع عشر ماتوا وهم أطفال لكانت حياة الرجل العادى فى كل مجتمع صناعى مختلفة اختلافاً تاماً عما هى عليه الآن ، ولا أظن أنه لو لم يوجد شكسبير وملتن لاستطاع غيرهما من الناس أن ينظم ما نظماه من الأشعار ، ومع ذلك فإن هذا ما يحاول بعض المؤرخين الذين يتبعون المنهج العلمى أن يحملونا على تصديقه » [3]

(١) ذكرت بالتفصيل نقد متزينى لنزعة كارلايل الفردية فى تفسير التاريخ ضمن الفصل الذى عقدته فى كتابى عنه وعنوان الفصل « متزينى والنقد الأدبى » وهو من صفحة ١٩٩ إلى صفحة ٢٢٠ من الكتاب المذكور .

(١) صفحة ١٦ من رسالته « كيف نقرأ التاريخ ونفهمه » .
(٢) صفحة ١٦ من رسالته « التاريخ باعتباره فنا » .
(٣) صفحة ١٨ من رسالته « التاريخ باعتباره فنا » .

ويقترب رسل من فكرة كارلايل ويقول: «سأذهب خطوة أبعد فى الاتفاق مع هؤلاء الذين يؤكدون الفرد، وإنى أظن أن أمرماهو جدير بأن يعرف ويبعث على الإعجاب فى الشئون الإنسانية من عمل الأفراد وليس من عمل الجماعات، وإنى أظن أنه من الخطر أن يتجاهل التاريخ قيمة الفرد لتفخيم الدولة أو الأمة أو الكنيسة أو أى هيئة أخرى اجتماعية على هذا النمط»(١)

ويعود رسل إلى تأكيد وجهة نظرة هذه فى خلال حديثه عن جاليليو فيقول: «اعتادت مدرسة خاصة من مدارس علم الاجتماع أن تقلل من أهمية الذكاء وأن تعزو كل الحوادث العظيمة إلى أسباب كبيرة غير شخصية، وفى اعتقادى أن هذا وهم مطبق، وإنى أعتقد أنه لو كان قتل مائة من رجال القرن السابع عشر وهم أطفال لما وجد العالم الحديث، وجاليليو هو زعيم هؤلاء المائة»(٢)

وإكبار رسل للدور الذى يلعبه فى التاريخ نوابغ الرجال والعلماء العبقريون وتقديره لتأثير الأبطال فى الحركة التاريخية جعله يؤمن بالمصادفة فى التاريخ، ويرفض فكرة الجبرية الاجتماعية، لأنها تقلل من شأن تأثير الأفراد الممتازين، وهو ينقد مذهب كارل ماركس من هذه الناحية كما فى قوله:

«وناحية أخرى أرى أن مذهب ماركس شديد التحديد فيها، وهى أنه لا يقبل حقيقة أن قوة صغيرة قد تكون كافية لترجيح إحدى كفتى الميزان حينما تكاد تتعادل القوى فى الكفتين، ومع التسليم بأن القوى الكبرى من خلق الأسباب الاقتصادية فإنه كثيراً ما يحدث أن يتوقف نجاح إحدى القوات الكبيرة على حوادث عرضية تافهة، وحينما نقرأ ماكتبه تروتسكى عن الثورة الفرنسية من الصعب علينا أن نعتقد أن لينين لم يحدث فرقاً، وكانت موافقة الحكومة الألمانية على سفره إلى روسيا من قذفات المصادفة، ولو اتفق أن الوزير المختص كان يعانى إحدى نوبات سوء الهضم فى صباح يوم معين لكان من المحتمل أن يقول «لا» فى حين أنه فى الواقع قال «نعم» وأظن أنه لا يمكن أن يقبل العقل القول بأن الثورة الروسية كانت تقوم بما قامت به بغير لينين، وأضرب مثلا آخر، لو كان عند البروسيين قائد قدير فى معركة فالمى لكان من الممكن أن يكون فى مستطاعهم القضاء على الثورة الفرنسية، وأضرب مثلا آخر أكثر إمعاناً فى الغرابة، وذلك أنه يمكن أن نقول دون أن نخشى الزلل أنه لو لم يهم هنرى الثامن بحب آن بولين لما وجدت الولايات المتحدة فى العصر الراهن، لأن هذه الحادثة كانت سبب خروج إنجلترا على البابوية ولذلك لم تعترف بتقديم البابا أمريكا هدية لإسبانيا والبرتغال، ولو كانت إنجلترا قد ظلت تدين بالمذهب الكاثوليكى لكان من المحتمل أن ما يسمى الآن الولايات المتحدة كان يكون جزءاً من أمريكا الإسبانية»(١)

* * *

وقد عقد رسل فصلا خاصاً للكلام عن دور الفرد فى كتابه عن «السلطة والفرد» (وكان هذا الفصل إحدى محاضرات ريث لسنة ١٩٤٨-١٩٤٩) وقال فى مستهل هذا الفصل: «سأتناول فى هذه المحاضرة أهمية الدوافع والرغبات عند بعض أفرادالمجتمع لا جميع أفراده سواء كانت هذه الدوافع والرغبات للخيرأو للشر..... وجميع أنواع التقدم الفنى أو الأخلاق أو الفكرى كانت متوقفة عملياً على أمثال هؤلاء الأفراد، وقد كانوا العامل الفاصل فى انتقال الإنسان من الهمجية إلى الحضارة»(٢)

ورسل بالرغم من إيثاره للديمقراطية وانتصاره لفكرة الحرية والمساواة والإخاء يرى أن الأفراد يتفاوتون تفاوتاً كبيراً فى الكفاية العملية والمواهب الفكرية، وقد ظهر هذا التفاوت من أقدم العصور، وبعض الصور المرسومة فى كهوف جبال البرانس يرجع إلى عهد الإنسان الباليولوثى، وقد بلغت من الإجادة الفنية مبلغاً يجعلنا نرجح أن مثل هذه القدرة الفنية لم تكن شائعة بين جميع الأفراد، والأقرب إلى الاحتمال أنها كانت مقصورة على عدد قليل من أهل ذلك العصر، وظهور الزعماء والكهنة والقادة الحربيين يبين سبق ظهور هذا التفاوت، على أن أعمال هؤلاء الرجال الممتازين لم تكن موجهة دائماً لصالح المجتمع، ولا نزاع فى أن بعض من وصفهم الناس بأنهم من أبطال التاريخ قد أساءوا إلى الإنسانية، ولم يغب ذلك كله عن تفكير رسل ولم يسقطه فى تقديره لأفذاذ الرجال، فالمجددون فى الدين ومذاهب الأخلاق قد بذلوا كل ما فى وسعهم لترويض جماح الإنسان وتقليل قسوته وتوسيع نطاق عطفه وتقليم أظافر جهله، وفطاحل العلماء يسروا

(١) صفحة ١٨ من رسالته «التاريخ باعتباره فنا».
(٢) صفحة ٣٥ من كتاب «النظرة العلمية».

(١) صفحة ٢٢٩ من كتاب «الحرية والتنظيم».
(٢) صفحة ٤٦ من كتاب «السلطة والفرد».

لنا فهم أسرار الطبيعة وتسخيرها لحاجتنا ، ومهما يكن من أمر إساءتنا استعمال هذه القدرة فإن تيسير هذه المعرفة فى ذاته من الأعمال المجيدة الباهرة ، وكبار الشعراء والموسيقيين والمصورين وسائر رجال الفنون النابغين قد خلقوا لنا ضروباً من الجمال تعيننا على احتمال آلام الحياة وتشد من عزمنا وتفيض على الدنيا النور والبهاء ، ويرى رسل أن الأشرار من هؤلاء الرجال المقتدرين كانوا على نقيض هؤلاء الذين نفعوا الإنسانية ورفعوا مستوى الحياة ، وهو يتساءل قائلا : « لا أستطيع أن أفكر فى شىء اكتسبته الإنسانية بوجود جنكيزخان ، ولست أدرى ما الخير الذى جاء به روبسبير ، ومن ناحيتى لا أرى ما يدعونى إلى أن أكون شاكراً لجميل لينين »(١) ولكن الميزة التى يمتاز بها جميع هؤلاء الرجال الممتازين الأخيار منهم والأشرار هى صفة استقلال العقل ، وقوة التصميم ، ومضاء العزيمة ، والقدرة على المبادأة والابتكار ، والخيال الواسع المحلق ، والرجال الذين تتوافر فيهم هذه الصفات قد ينفعون الإنسانية نفعاً عظيما وقد يضرونها ضرراً بليغاً ، ولكنهم سواء كانوا أشراراً أو أخياراً يميطون الوخم عن الحياة ويجلون صدأها ، ولولاهم لانحدرت الإنسانية إلى مستنقع آسن من الخمول والبلادة ، وغاية ما نرجوه أن تجد جهودهم فى طرق الخير متسعاً .

وفى ديباجة كتابه عن الحرية والتنظيم يردد رسل نغمته المعتادة فى أهمية مايقوم به الأفراد فى التاريخ ويقول :

« يميل الذين يعتقدون فى أنفسهم أنهم قد كشفوا قوانين التغير الاجتماعى إلى التقليل من شأن الجزء الذى قام به الأفراد فى التاريخ والذى بالغ كارلايل فى تأكيده وما يزال يبالغ فيه أتباعه الرجعيون ، ولا أعتقد أن تاريخ أوروبا كان مشابهاً كل المشابهة لما هو عليه لو كان بسمارك قد مات وهو طفل ، ولا نستطيع كذلك أن نتجاهل الجزء الذى تقوم به ما نسميها المصادفة ، أى الحوادث القليلة الأهمية التى حدث أن صار لها تأثير عظيم ، وقد كانت الحرب الكبرى محتملة لأسباب كثيرة ، ولكنها لم تكن أمراً محتوماً ، وكان يمكن لآخر لحظة أن تؤخرها حوادث صغيرة لم تقع ولو أننا لا نعلم شيئاً كان يجعل وقوعها مستحيلا ، ولو كانت تلك الحرب قد تأخرت لكان من المحتمل أن تتغلب القوى التى تعمل للسلام » .

(١) صفحة ٥٧ من كتاب « السلطة والفرد » .

وشدة تعلق رسل بفكرة تأثير الرجال الممتازين فى التاريخ جعلته يؤمن كذلك بتأثير المصادفة فى الحركة التاريخية ، وظهور العظماء نفسه إلى حد ما نوع من المصادفة ، ومن أجل ذلك يشك رسل فى أن التاريخ علم ، ويردد كثيراً أن التاريخ حتى اليوم ليس علماً ، ولا يمكن أن يبدو كذلك إلا بالتزييف والحذف ، ولكن هل يصير التاريخ علماً فى المستقبل ؟ يشك رسل كذلك فى إمكان هذه الصيرورة لأنها لا تتفق مع روح التاريخ وطبيعته .

ولكن رسل مع ذلك لاينكر قيمة التعميمات التاريخية ، ويحاول الانتفاع بها على الدوام ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرى أن الأسباب جميعها يمكن أن ترتد فى النهاية إلى سبب واحد أو أن تخضع الحوادث كلها لقالب بعينه ، فهو لا يهاجم الإفادة من تطبيق الطرائق العلمية فى التاريخ وإنما يوجه هجماته إلى فلسفة التاريخ التى تزعم أنها فقهت أسرار التاريخ وكشفت خفىّ قوانينه ، ويظهر لنا ذلك ظهوراً واضحاً فى نقده للدايلكتيكية الماركسية ، وهو ينفذها من ثلاث نواحٍ ، ناحية الديالكتيكية المادية ، وناحية الجبرية الاقتصادية وناحية تفاؤل ماركس ، أما من ناحية الديالكتيكية فإن رسل يلحظ تناقضاً بين اللفظتين ، لفظة الديالكتيكية ولفظة المادية فالديالكتيكية صيغة منطقية ولها مكان فى الفلسفة المثالية مثل فلسفة هجل التى تذهب إلى أن تطور العالم التاريخى فى الزمان ليس سوى موضوعية عملية فكرية ، أى أن الفكرة تتحقق فى الواقع ، أما فى الفلسفة المادية فإنها لا تجد موضعاً ، ويقول رسل : «هذا الرأى يبدو ممكناً عند هجل لأن العقل فى فلسفته هو الحقيقة النهائية ، والأمر على نقيض ذلك عند ماركس لأن المادة فى رأيه هى الحقيقة النهائية ، وبالرغم من ذلك فإن ماركس يظل مستمسكاً بأن الدنيا تتقدم تبعاً لصيغة منطقية ، وعند هجل أن تقدم التاريخ منطقى مشاكل لعبة من لعب الشطرنج ، وماركس وأنجلز يحتفظان بقواعد الشطرنج ويحسبان أن قطع الشطرنج تتحرك بنفسها تبعاً لقوانين الطبيعة بدون أن يتدخل اللاعب »(١)

(١) صفحة ٢٢٤ من كتاب « الحرية والتنظيم »

ومعظم التغيرات العظيمة التى حدثت فى التاريخ سواء كانت سياسية أو دينية أو أخلاقية كان لها أسباب اقتصادية ، وفكرة الجبرية الاقتصادية من الأفكار الهامة التى أعانت علم الاجتماع ، ولكن لا بد مع ذلك من تقدير العوامل الأخرى التى تشترك معها ، والنظم السائدة فى عصر من العصور ليست جميعها مسلائمة لأحواله الراهنة ، فقد يكون هناك بقايا من نظم مضى زمانها ويقول رسل : « إنى أظن أنه يمكن التسليم بأن المذاهب الجديدة التى تنجح لا بد أن يكون لها بعض العلاقات بأحوال العصر الاقتصادية ، ولكن المذاهب القديمة تستطيع أن تصر على البقاء مدة قرون دون أن يكون لها أى علاقة حيوية من هذا النوع »(١)

وكذلك إذا تصورنا قوتين معادلتين مصدرهما اقتصادى ، فقد تكفى حادثة عارضة لترجيح كفة إحدى القوتين على القوة الأخرى ، والجبرية الاقتصادية لا تظهر دائماً فى مظهر النزاع بين الطبقات ويقول رسل فى ذلك : « يذهب ماركس إلى أن الصراع الاقتصادى كان دائماً صراعاً بين طبقات فى حين أن معظمه كان صراعاً بين شعوب وأمم ، وحتى الصراع بين الرأسمالية والشيوعية يأخذ صورة الصراع بين الأمم ، وحقيقة أن الصراع بين الأمم صراع اقتصادى إلى حد كبير ولكن انقسام العالم إلى أمم له أسباب ليست فى الغالب اقتصادية ».

ويسترعى رسل نظرنا إلى أسباب أخرى لها أهمية كبيرة لم يدخلها ماركس فى حسابه ويقول :

« وهناك نوع آخر من الأسباب له أهمية عظيمة فى التاريخ وهو ما نستطيع أن نسميه الأسباب الطبية ، فوباء « الموت الأسود » مثلا كان من الحوادث التى عرف ماركس أهميتها . ولكن أسباب « الموت الأسود » كانت جزئياً اقتصادية ، ومما لا شك فيه أنه ما كان يحدث لقوم لهم مستوى اقتصادى أعلى ، ولكن أوروبا ظلت فقيرة مدة قرون كما كانت فى سنة ١٣٤٨ ، ولذلك لم يكن السبب القريب لوقوع الوباء هو الفقر ، ولننظر مثلا إلى مسألة مثل مسألة انتشار الملاريا والحمى الصفراء فى المنطقة الحارة وإلى حقيقة أن هذه الأمراض أصبحت الآن من الأمراض التى يمكن الوقاية منها ، فهذه مسألة لها تأثير اقتصادى هام للغاية ولكنها ليست فى طبيعتها مسألة اقتصادية »(٢)

وبعد هذه الإشارة إلى ما أسماه رسل الأسباب الطبية يوجه للماركسية نقداً آخر له أهمية ، وهذا النقد خاص بالتغيرات التى تطرأ على طرق الإنتاج ، ويقول فى هذا النقد :

« تبدو طرق الإنتاج عند ماركس كأنها أسباب أولية ، ولكن أسباب تغيرها من الحين إلى الحين تترك بغير تفسير ، والواقع أن طرق الإنتاج فى الأغلب تتغير تبعاً لأسباب عقلية ، أى تبعاً لكشوف علمية أو مخترعات ، ويظن ماركس أن الكشوف العلمية والمخترعات تحدث حينما يستدعى وجودها الموقف الاقتصادى ، وهذا رأى ليس له سند من التاريخ ، فلماذا لم يكن هناك من الوجهة العملية علم تجريبى من عهد أرخميدس إلى زمن ليوناردو ؟ ولقد كانت الأحوال الاقتصادية لمدة ستة قرون بعد وفاة أرخميدس تيسر جعل العمل العلمى سهلا ، ولقد كان تقدم العلم بعد عصر إحياء العلوم هو الذى أدى إلى الصناعة الحديثة ، وهذا السبب الفكرى للحركات الاقتصادية لا يعترف به ماركس اعترافاً كافياً » . ويسترسل رسل فى بسط فكرته فيقول :

« يمكن أن ننظر إلى التاريخ بطرق كثيرة ، ويمكن ابتكار صيغ عامة يكون لها من الأساس ما يكفى لإظهارها فى الصورة المقبولة إذا اختيرت الحقائق فى دقة وعناية ، وإنى أقترح بدون جدية غير مناسبة النظرية الأخرى الآتية لأسباب الثورة الصناعية : الثورة الصناعية نتيجة العلم الحديث ، والعلم الحديث مدين لجاليليو ، وجاليليو مدين لكوبرنيكس ، وكوبرنيكس مدين لعهد أحياء العلوم ، وعهد إحياء العلوم سببه سقوط القسطنطينية ، وسقوط القسطنطينية سببه هجرة الأتراك ، وهجرة الأتراك ترجع إلى حدوث جفاف فى وسط آسيا ونستخلص من ذلك أن البحث الجوهرى من الأسباب التاريخية بحث هيدروغرافى » .

ويخالف برتراند رسل ماركس فى تفاؤله ، وذلك لأن العوامل الديالكتيكية التى استمدها ماركس من هجل جعلته يعد التاريخ حركة عقلية أكثر مما هو فى الواقع ، وأقنعته بأن كل لون من ألوان التغير لا بد أن يكون تقدمياً ، وملأته ثقة بالمستقبل وأملاً فيه ، وهذا الأمل لا يقوم على أساس علمى سليم ، وليست نتيجة كل صراع يحدث الانتقال خطوة أو خطوات إلى الأمام ، بل ربما تكون العكس ، والأمثلة لذلك كثيرة ، فغزو القبائل الهمجية لروما لم يحدث فى أعقابه تقدم فى الأحوال الاقتصادية ، وكذلك إخراج العرب من إسبانيا ، وقبل عهد هومر دمرت الحضارة الميسنية ومرت قرون قبل أن تخلفها حضارة أخرى فى بلاد اليونان ، والرأى المخالف لذلك الذى يظهر فى مؤلفات ماركس وإنجلز ليس سوى لون من ألوان التفاؤل الذى ذاع فى القرن التاسع عشر .

(١) صفحة ٢٢٨ من كتاب « الحرية والتنظيم » .
(٢) صفحة ٢٢٩ من كتاب « الحرية والتنظيم » .

فموقف برتراند رسل من فلسفة التاريخ الماركسية موقف الشك كموقفه من فلسفة التاريخ بوجه عام ، وحوادث العالم فى رأى رسل لا تسير سيراً منطقياً ، ولا يمكن إخضاعها للقوالب العقلية . ويعتقد رسل أنه من غير الممكن رد أسباب التغير جميعها إلى سبب واحد رئيسى وينكر أن الجبرية الاقتصادية تستطيع تفسير سير الأحوال ، ويرى رسل أنه إن كان للحركة التقدمية مجال ومتسع فإن حركة الارتداد والتأخر لها كذلك فرصها واحتمالاتها ، وليس هناك قوة تاريخية أو ميتافيزيقية تستطيع أن تضمن لنا اطراد حركة التقدم وعدم الارتداد إلى الوراء .

وموجز القول أن رسل ينكر أن للتاريخ فلسفة ، ويرى أن أكثر فلسفات التاريخ المعروفة لا تستحق أن تؤخذ مأخذ الجد ، ويشك كذلك فى أن التاريخ علم ، ويراه أقرب إلى الفن منه إلى أى شىء آخر ، ولا بأس عنده فى الاستعانة بالأساليب العلمية فى التحقيق التاريخى ، ويعتقد أن عظماء الرجال لهم الفضل الأكبر فى بناء الحضارات وصنع التاريخ ، وأن للمصادفة مكانة ملحوظة فى الحركة التاريخية ، ورسل بالرغم من لمعان تفكيره ونفاذ نظراته لا يضع فى يدنا مفتاحاً لاستفتاح المغلقات من أسرار التاريخ ، ولا يقدم لنا سوى البصيص من النور ليفىء ظلماته .



المصطلحات الفنية للعمارة الإسلامية

بقلم الأستاذ حسن عبد الوهاب

يعانى المشتغلون بتاريخ العمارة الإسلامية فى مختلف الأقطار مشقة فى تفهم ما يكتبه الآثاريون عن آثار بلادهم ، وكثيراً ما يجدون اختلافاً فى التعبير عن المصطلحات المعمارية بين كتاب قطر واحد بحسب ثقافة كل منهم ، بل أكثر من هذا فإن الدارسين للعمارة بلغة أجنبية يلجئون إلى التعبير عن المصطلحات بالإنجليزية أحياناً وبالفرنسية أحياناً أخرى وكثيراً ما يعجزون عن وضع مصطلح عربى لها أو التعبير الصادق عنها .

وقد ظن بعض العلماء أن الرجوع إلى كتب اللغة والتقاط الكلمات اللغوية لتلك المصطلحات قد يفيد ! . ونحا هذا النحو أستاذنا المغفور له أحمد تيمور باشا إذ كان يلتقط بعض الكلمات الخاصة بالعمارة من كتب اللغة ، وعلى هذا النحو سار المجمع اللغوى فى التقاط أو نحت كلمات للمصطلحات الهندسية ، وهى بعيدة كل البعد عن المصطلحات الفنية المستعملة فى مختلف الأقطار والمدونة فى الوثائق ، اللهم إلا النزر اليسير منها .

وقد سبق أن طالبنى المغفور له محمد مسعود باستعمال المصطلحات اللغوية أو الاقتباس مما كتبه المؤرخون كابن عذارى فى وصفه لجامع قرطبة ، وقد فاته رحمه الله اختلاف المصطلحات واللهجات فى الأقطار الإسلامية منذ القدم لا فى العمارة وحدها بل فى كل الفنون ، وأوضحت له وقتئذ أن ما أستعمله من مصطلحات فى بحوثى عن الآثار بمصر مقتبس مما هو مدون فى الحجج وفى كتب الخطط منذ أقدم العصور ، وضربت له الأمثال ، فاقتنع يومئذ رحمه الله .

فنحن إذا استعملنا — مثلا — كلمة رواق لجزء من أجزاء المسجد فليس من يُلزم الأندلس وبلاد المغرب باستخدامها بدلا من كلمة بلاط المستعملة عندهم لهذا الغرض ، وإذا نحن أطلقنا على مستودع الميـاه لفظة حوض أو خزان ، فلا نُلزم أهل تونس والقيروان باستخدام هذا الإسم بدلا من « ماجل » المتعارف عليه هناك .

* * *

والمصطلحات المعمارية المتداولة فى مصر مرجعها ما اصطلح عليه عمال كل صناعة ، وتابعهم فيها موثقو الحجج ، فقد كان الموثق عندما يدون وصف مسجد أو عقار موقوف يستعين بالمعمار فى إملاء الوصف المعمارى وذلك منذ القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) . وقد يكون قبل ذلك ، ولذلك نرى الوثائق الجيدة التحرير تتفق فى الوصف منذ القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) إلى القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) اللهم إلا فى تغييرات طفيفة طرأت مع الزمن ، أو لعدم إلمام المعمارى الذى قام بالإملاء . والكثير من مصطلحات تلك الوثائق متداول إلى الآن ، ومنها ما أهمل استعماله فتعذر فهمه .

كل هذا حدا بى إلى أن أتقدم إلى مؤتمر الآثار المنعقد بدمشق فى سنة ١٩٤٧ باقتراح عمل معجم لتلك المصطلحات ، وبعد المناقشة فيه أقره المؤتمر ، وانتخب أعضاء لجنة المصطلحات ، كما أقر تأليف مكتب فى القاهرة يكون على اتصال بالآثاريين لتأليف هذا المعجم .

غير أنه مع الأسف لم ينشأ المكتب ولم تجتمع اللجنة ، وهذا ما دعانى إلى أن أتقدم إلى المؤتمر الثانى للآثار المنعقد ببغداد سنة ١٩٥٧ باقتراح وضع قاموس للمصطلحات الفنية الأثرية جاء فيه :

« لوحظ أن أسماء التفاصيل المعمارية للعمارة — والآثار يختلف التعبير عنها فى مختلف الأقطار بما يحول دون الانتفاع بما ينشر عن الآثار فى تلك الأقطار ، وخير وسيلة للقضاء على تلك الاختلافات معالجة الموضوع بالوسائل الآتية :

١ — عمل قاموس موضح بالرسومات للتفاصيل المعمارية فى مختلف الآثار وفى مختلف العصور يكتب أمام كل رسم الاسم الشائع فى مختلف الأقطار ، فإذا ما اتفق الاسم فى أكثر من قطر ذكر الاختلاف فى الأقطار الأخرى ، حتى إذا ما تبين أن الاختلاف ناشئ عن تحريف أو متقارب توحد ....

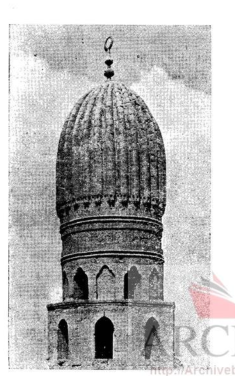
وقد اجتمعت لجنة المصطلحات فى صباح يوم ٣٠ من نوفمبر سنة ١٩٥٧ وتُليت تلك المذكرة ، وعرضتُ مجموعة الرسومات لمختلف التفاصيل المعمارية مع مسمياتها المستعملة بمصر وما يقابل بعضها من مترادفات فى الأقطار الأخرى .

وبعد المناقشة أقرّ المؤتمر ، ووافقت جامعة الدول العربية « على إنشاء المعجم الآثارى » وطريقة تأليفه واللغات التى يترجم إليها ، وتأليف لجنة فنية دائمة يعهد إليها بذلك العمل ويخصص لها الاعتماد اللازم للتأليف والنشر .

وها نحن أولئك فى انتظار تأليف تلك اللجنة وقد مضى على ذلك عام وأكثر .

ولبيان أهمية هذا المعجم وضرورة البدء فيه باللغة العربية أذكر نماذج مما نعانيه نحن الآثاريين من اختلاف المصطلحات بالرغم من تذوقها إلى حدٍّ ما بحكم الوصف . فما بالك بغير الآثاريين ؟

فنحن نقرأ — مثلا — فى الحوليات الأثرية التى تصدرها دائرة الآثار بدمشق وصفاً لقبّة العصافير للأستاذ وصفى زكريا يقول فيه إن « القبة موضوعة على طنبور مثمّن » ، وهو ما نسميه فى مصر « رقبة القبة » .

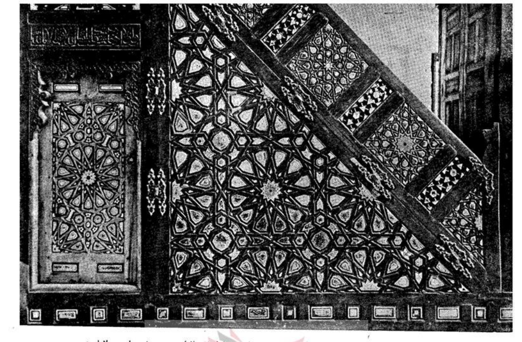


قبة يونس الدوادار بالحطابة سنة ٧٨٣ ﻫ (١٣٨٢م)
وتظهر فى الرقبة الشبابيك والمضاهيات

وفى بحث آخر فى المجلة المذكورة عن مدافن الملوك والسلاطين فى دمشق وصف للشبابيك المسدودة فى رقبة بعض القباب — بأنها كُوى عمياء — وهى ما نطلق عليها فى مصر « مُضَاهيات » لأنها لم تفتح من الأصل .

ويعبرون أيضاً عن الأعتاب الحجرية بأسْكُفَّة حجرية ، ويعبرون عن المزررات بالمُصَاقبة ، وعن جانبى المحراب بالخدَّين ، ويقولون : إن الجدار فُكّ سُوفة بعد سُوفة ؛ وكأنهم يقصدون قولنا : مدماك بعد مدماك[1] .

(١) المدماك : صف البناء بالحجر .



ريشة منبر المدرسة الباسطية . سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م) يتوسطها طبق اثنا عشرى ،وله درابزين اثنا عشرى على ثمانية، ومثمن على ١٢، ويظهر فيه باب الروضة

وفى التعبير عن النجارة المجمَّعة حشواتها يقولون مدككة .

وفى حلب يطلقون القسطل على المواسير الممتدة فى باطن الأرض لتوصيل المياه النقية إلى المساجد والأسبلة .

وفى تونس يعبرون عن الأروقة المحيطة بصحن جامع الزيتونة « بالمجنبات » وعن الصهريج بالداموس ، وعن المقرنص بالمقربص .

وقرأت فى مجلة سومر التى تصدرها مديرية الآثار القديمة العامة فى بغداد أوصافاً لتفاصيل معمارية ، منها وصف لمصراع باب جامع « الإمام باهر » بالموصل « بأنه يتشكل من حشوة واحدة تملأ جميع سطحه وهى داخل عُضادتين « وكفسيجين » بالأعلى والأسفل نطاق من «نحاس» . ولولا أنى رأيت الباب ما فهمت الكفسيجين ويعنى بهما حشوتى الباب من أعلى وأسفل .

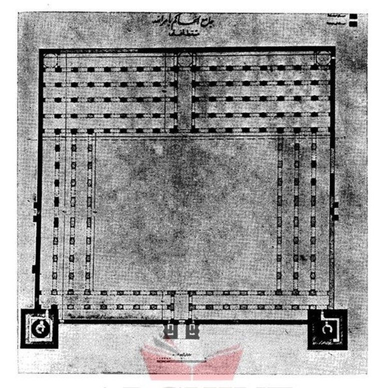
ويعبرون عن البرامق[1] الخرط فى المقاصير والحواجز الخشبية بـ « زُكّات » ، وهى تعبيرات إنْ فهمها العراقى فلن يفهمها المصرى ولا الشامى ولا المغربى . ولا أدرى هل لهذه التعبيرات أصل فى توثيقاتهم ؟

* * *

لا أحاول التوسع فى التعريف بدقائق التفاصيل المعمارية والصناعية الآن ، ولكنى أريد البدء بالوحدات أولاً . وإلا لو جارينا شرح دقائق تلك التفاصيل لدخلنا فى خضم لانهاية له . وهو ما يجب أن نخوضه إذا ما قُدِّر العمل فى المعجم ، وعلى سبيل المثال أذكر دقائق صناعية لجانب منبر من القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) فى مصر .

يشتمل جانب المنبر – ويعرف بالريشة – على : حشوات – كندة – صرر مخمسة شعب السقطة – خناجر – نصف كندة – كندة السقطة – نصف ترس المثمن – نصف ترس الاثنى عشرى – ثمن ترس الاثنشرى – بيت غراب – نصف سَقَط – زقزوق – ترس الاثنشرى –

(١) البرمق : جزء مستدير مقسم فى الدرابزين .



مسقط أفقى لجامع الحاكم بأمر الله سنة ٣٨٠ – ٤٠٣ هـ (٩٩٠ – ١٠١٣ م)
وفى الإيوان الشرقى خمسة أروقة يشقها المجاز المؤدى إلى المحراب

ربع ترس المثمن – كندة جدار – صرر مخمسة – ترس المعشّر – نصف خنجر – نصف جدار – صرر مسدسة – مُقْبلة وهى قمة المنبر .

إنها مصطلحات لا تعرف إلا إذا شرّح المنبر ورسمت تلك الأجزاء وكتب عليها مسمياتها

وفى كلمتى هذه أورد بعض مصطلحاتنا المستعملة بمصر فيما بين الفنيين والصناع والتى دوّن الكثير منها فى الوثائق وكتب التاريخ :

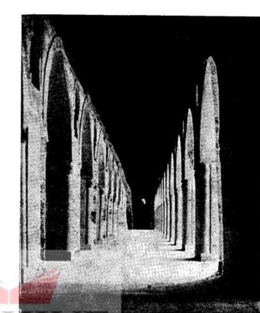
◆ المسقط الأفقى للمسجد وللمدرسة :

يتكون المسقط الأفقى للمسجد الجامع من سور يحيط بالمسجد تتوسطه الأبواب التى تؤدى إلى دركاة (طُرقة مربعة) ومنها إلى الصحن الذى تحيط به أربعة إيوانات ، يتكون كل إيوان من أروقة سقوفها محمولة على عقود وعمد ، يعبّر عنها أحياناً ببوائك .

◆ الـــرواق :

والرواق هو الصفُّ المحصور بين العمد ، والممتدُّ من قبلى إلى بحرى ، فإذا ما امتدَّ من الشرق إلى الغرب قاطعاً على المحراب فهو « المَجاز » . وهو لا يوجد فى مصر إلا فى جامعى الأزهر والحاكم بأمر الله ، ثم أطلق « المجاز » على الطرقة الواقعة بين الإيوانين والتى تصل بابى المسجد . وقد ورد هذا التعبير فى حجة مسجد مراد باشا المنشأ فى العصر العثمانى ، وهو نوع من تخطيط مساجد هذا العصر .

والرواق مصطلح على استعماله فى حجج المساجد والدُّور وكتب الخطط ، فقد قال ابن دقماق فى كتابه « الانتصار لواسطة عقد الأمصار » عن زيادات جامع عمرو بن العاص سنة ٣٥٨ هـ (٩٦٨ م) «وزاد فيه أبو بكر محمد الخازن رواقاً واحداً» ، كما ذكر عن الحاكم بأمر الله



الجامع الطولونى سنة ٢٦٥ هـ (٨٧٨ م)
رواق بالإيوان الشرقى محصور بين صفى العقود

أنه أزال كثيراً من الفسيفساء[1] التى كانت فى أروقة جامع عمرو ، وأمر بعمل الرواقين اللذين فى صحن الجامع .

وكتب المقريزى فى كتاب « المواعظ والأعتبار بذكر الخطط والآثار » عن الجامع الأزهر والكتابة التاريخية التى كانت بدائر القبة « بالرواق الأول » .

وكذلك كان تداول كلمة رواق لهذا الغرض فى سوريا وفلسطين فها هو شمس الدين أبو عبد الله محمد ابن أحمد البناء المقدسى يقول فى كتابه «أحسن التقاسيم» عن الجامع الأموى بدمشق :

« وداير على الصحن أروقة » ، وفى فقرة أخرى يقول : «رواق طويل عقدت قناطره » ويصف المسجد الأقصى بقوله : « وعلى الصحن من الميمنة أروقة وعلى المؤخر أروقة » .

ولا عبرة لما وصف به ابن جبير الأروقة بجامع دمشق بالبلاطات ، فانه عبَّر عنها بلغة بلاده (الأندلس) ، ومثله ابن عبد ربه الأندلسى فى كتابه « العقد الفريد » فإنه يصف المسجد الحرام بأسلوب بلاده بأن له ثلاث بلاطات ، وبأن لمسجد الخيف مما يلى المحراب أربع بلاطات .

◆ الإيـــوان :

إذا أطلقنا كلمة إيوان على القسم من أقسام الجامع الأربعة المشتملة على أروقة ، فإن هذا يخالف المصطلح عليه لغوياً وفنياً . لأن الإيوان كلمة فارسية معناها البيت المعقود بالآجُرّ المرتفع البناء غير مسدود الوجه مثل إيوان كسرى . وهذا الوصف ينطبق على إيوانات المدارس فهى مكوّنة من عقد كبير معقود أحياناً ومسقوف أحياناً أخرى ، ولا تكون بداخله أروقة بالوصف السابق ، وعبّر به المقريزى عند وصفه لمدرسة السلطان حسن إذ قال إن إيوانها مثل إيوان كسرى .

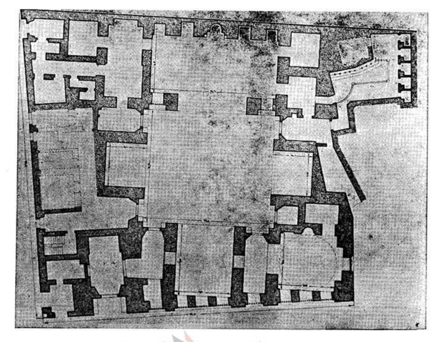
ووصفوا تخطيط المدارس فى حججها بأنها مكوّنة من أربعة أواوين ، كلٌ منها معقودٌ قنطرةً مشهّرة[1] بالحجر الأبيض والأحمر .

ومع ذلك فإننا غير مبتكرين لهذا التعبير ولكننا مقلدون . فقد عبَّر به المقريزى عند ذكره لجامع «المؤيد شيخ» بأنه أقيمت به الجمعة ولم يكمل منه سوى الإيوان القبلى ... ومعروف أنه يشتمل على أروقة لأنه مسجد جامع .

وسبقه بهذا التعبير موثق حجة هذا الجامع عند وصفه للجامع بأن الإيوان البحرى يشتمل على رواقين ،

(١) الفسيفساء : فصوص زجاجية ملونة ومذهبة تتألف منها أشكال هندسية وزخرفية ، وهو ما يلتبس على كثير من الكتاب فيعبرون عن الرخام الملون فى الوزرات والمحاريب بالفسيفساء .

(١) المشهرة : المبنية بحجر ملون أبيض وأصفر أو أبيض وأحمر .



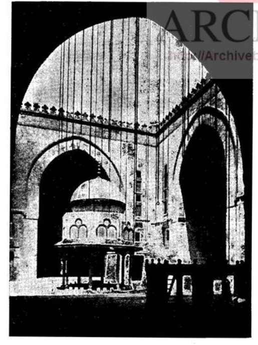
مسقط أفقى مدرسة الجاى اليوسفى سنة ٧٧٤ هـ (١٣٧٣ م) وتخطيطها متعامد

وأن الإيوان الغربى به رواقان . وفى هذا الوصف تمييز لإيوان الجامع من إيوان المدرسة .

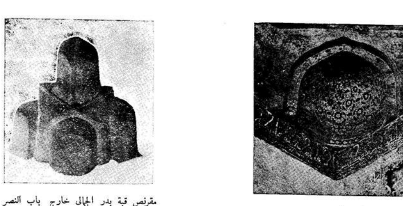
وفى حجة الملك الأشرف قايتباى يصف مسجده المنشأ بالصحراء سنة ٨٧٩ هـ (١٤٧٤ م) وتصميمه متعامد مثل المدرسة « بأنه يشتمل على أربعة أواوين بينها دورقاعة » (صحن الجامع) .

والإيوان الغربى فى هذا الجامع مقسم إلى أقسام ثلاثة أكبرها هو الوسط ، ومنخفض عن الجانبين . وقد عبر عن الجانبين بسيدلاّت شاع استعمالها فى وصف إيوانات المدارس والمساجد التى على شاكلته .

ثم تطور التعبير بهذين المصطلحين : الإيوان ، والرواق . وسايرناه تبعاً لما جاء فى حجة مسجد الأشرف برسباى بالخانكاه سنة ٨٤١ هـ (١٤٣٧ م) — وهو مسجد جامع — وأن له أربعة أواوين بها أروقة ذات عمد وقناطر ، إذ أطلق اسم رواق على الحجرة الكبيرة علو القاعة . كما عبّر بإيوان عن القسم المرتفع منها ، وجاراه فى هذا محرر حجة وكالة السلطان قايتباى بباب النصر فذكر أن بها أروقة بإيوان وأخرى بإيوانين . وهذا



مدرسة السلطان حسن سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ م)
منظر عام للصحن تحيط به الإيوانات وتتوسطه الفسقية



مقرنص قبة بدر الجمالى خارج باب النصر
حوالى سنة ٤٨٧ هـ (١٠٩٤ م) وهو من حطتين

مقرنص قبـة مسجد أمير الجيوش بدر الجمالى
(الجيوشى) بالمقطم سنة ٤٧٨ هـ (١٠٨٥ م)
وهو من حطة (طاقة) واحدة

ما سايرناه فى وصف القاعات الكبيرة حيث نصفها كما وصفها موثق المؤيد بأنها ذات إيوانين بينها دورقاعة .

والدورقاعة : هى القسم المنخفض بين الإيوانين ، وهى ساحة مربعة بها أحياناً فسقية أو أرضية مفروشة بالرخام .

◆ الشرّفة :

هذا ما يتعلق بتخطيط المسجد والمدرسة وكلاهما يشتمل على تفاصيل أخرى لها مصطلحات . فالوجهات سواء بنيت بالحجر أو الآجُرّ ، تنتهى من أعلاها بشرّفة تنوعت أشكالها ، فالشرّفة الفاطمية تغاير الشرفة المملوكية المسننة ، وهى تختلف أيضاً عن الشرفة المورّقة عند المماليك الجراكسة ومن بعدهم .

◆ المقرنص والمزرّر :

ويقال : حليّت الأبواب والشبابيك بمُقَرْنصات مختلفة الأشكال وبمزرّرات متنوعة الألوان .

والمزرّر كسوة رخامية ملونة على شكل شرّفات مورقة متداخل بعضها فى بعض . وهو على أشكال .

والمقرنص مجموعة من الأجر أو الأحجار تنسحت وتجمع بأشكال تكوّن نتوءاً بارزاً ، ومنها ماله دلاّيات ، وهو فى القباب يساعد على الانتقال من المربع إلى المستدير أو المثمّن . وقد بدأ بطاقة واحدة تطورت إلى طاقتين فى قباب الدولة الفاطمية ثم تطوّر وزادت حطاته[1] مع تطور القبة واتساعها وارتفاعها .

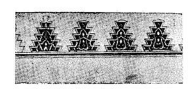
وهو فى المنارات يساعد على إيجاد دورة للموءذن بارزة عن جسمها المثمن أو المسدس أو الأسطوانى ، فهو كتكأة لجسم بارز .

والمقرنص ورد بهذا الاسم فى وثائق دولتى المماليك وفى خطط المقريزى .

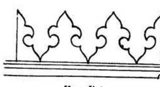
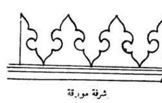
◆ المسطبة :

ويكتنف الأبواب العـامة للمساجد والمدارس مسطبتان . ووردتا بهذا الاسم فى جميع الحجج فى دولتى المماليك . ثم عبّر عنهما فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر الهجريين بمكاسل كما جاء فى حجة مسجد مرزا ببولاق سنة ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م) . وحجة وكالة بالجمالية موءرخة سنة ١١٨٦ هـ (١٧٧٢ م) . ولعل تلك التسمية أطلقت عليها لتلكوء الكسالى وجلوسهم عليها .

(١) الحطة : هى الطاقات التى يعلو بعضها بعضاً .



شرفة مسننة منقوشة

شرفة مورقة

مقرنص حجارى مكون من أربع حطات

◆ السرنك :

وعلى بعض المدارس كانوا يقيمون رنْك المنشئ لهذه المدرسة أى (شارته) المنبئة عن وظيفته ، مثل الكأس للساقى ، والسيف للسيّاف .

◆ المصراع والخوخة :

فإذا كان المدخل يغلق عليه باب من مصراع واحد قيل يغلق عليه فردة باب ، فإنْ توسطته فتحة بباب صغير فى الوكالات والدور ، قيل لها خوخة أو باب بخوخة .

ويتنوع وصف المصاريع ما بين مجمّعة أو شغل عربى بسيط ، أو سدّة ، أو مكسوة بالنحاس كلها أو بعضها ، أو محفورة الحشوات بالأويمة الدقيقة . كما تختلف مسميات أجزائها ما بين عضائد وأنف ورءوس وأسكُفّة وكوالين وأقفال وضُبّب ؛ (والضبب أقفال خشبية) وحلّقة ومقرعة سمّاعية .

◆ الدركاة :

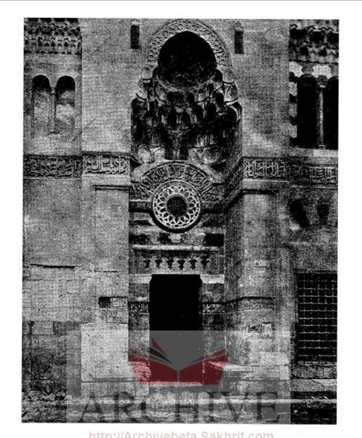
ومن يتجاوز باب المسجد أو المدرسة أو باب الدار يجد دِرْكاة ، وهى الطُرقة المربعة التى تؤدى إلى صحن المسجد ، أو إلى دهليز المدرسة المؤدى إلى صحنها ، أو إلى صحن الدار .

◆ الوزرة :

ومساجد ومدارس دولتى المماليك أزّرت جدرانها وفرشت أرضياتها بالرخام بعدة رسوم وعدة ألوان ، فيقال جدران لها وزرة رخامية من أشرطة ملوّنة أو رخام خردة ملوّن مطعّم بالصّدف ، وأرض مفروشة بالرخام من مدوّرات ومراتب أو خردة دقيقة .

وهذه الأوصاف هى الواردة أيضاً فى الوثائق ، وقد قرأتها فى حجتى الأشرف برسباى بالخانكاه والقاضى يحيى بشارع الأزهر ، وفى كتاب الضوء اللامع للسخاوى .

ولأجزاء الرخام وتقسيمها عند جمعها مسمّيات فى الصنعة متعارف عليها بين الصنّاع على مثال ما هو موجود فى تقاسيم أجزاء النجارة وغيرها من الفن العربى .



واجهة مسجد أحمد المهمندار بالدرب الأحمر سنة ٧٢٥ هـ (١٣٢٥ م)
وتظهر فيها المصطبتان على جانبي المدخل ورأس التاريخ ثم مزررات عتب الباب
ثم الطراز المكتوب فقرنصات الباب ذات الدلايات

◆ المنبر والمحراب ومفرداتهما :

وفى أنحاء المسجد أو المدرسة نرى تفاصيل أساسية مثل المنبر والمحراب ، وهما متفق على تسميتهما ، مختلَف على تسمية مفرداتهما :

فباب المنبر هو باب المَقْدَم ، والبابان الجانبيان بابا الروضة ، وجانباه الريشتان ، ثم جلسة الخطيب ، والمُقَلّة فوقها .

هذا عدا وصفه حسب تقسيم ريشته إن كانت من أطباق معشرة أو اثنى عشرية ، أوحشوات مدقوقة أو يمة أو مطعّمة بالسن أو الأويمة ، أو مِعقَلِى أو قشر .

ولكلٍّ من هذه الأصناف وصف لا يساعد على شرحه إلا الرسم .

وكذلك المحراب المكوّن من تجويفة تنتهى من أعلاها بطاقية مكسوة بأشرطة رخامية أو خردة دقيقة محوطة بعقد مزرّر بالرخام تكتنفه توشيحتان من الرخام الدقيق وتجويف المحراب مكسوٌّ جزؤه الأسفل بأشرطة رخامية ملوّنة ، ومن الوسط برخام دقيق مطعّم بالصدف يكوّن أشكالا هندسية .

◆ الوَتَر والكابولى :

وأمام كل محراب وترٌ من الخشب محمول على كابولين ،



محراب مسجد أبي العلا ببولاق سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥م) وقد كسيت تجويفته بالرخام الملون تعلوها خورنقات تحت الطاقيه ثم مزررات العقد الكبير يكتنفه توشيحتان

ومثله فيما بين العقود لتعليق المشكاوات ومصابيح الإضاءة. وقد ورد تعريفه بهذا الاسم فى حجة مرزا .

◆ المزمَّلة ، المزْيَرة ، الكلج :

وملحق بالمدارس وفى دهليز مدخلها حنيَّة معقودة على وجهها حجاب من الخشب الخرط لإيداع أزيار الماء على كيلَجها (حواملها) الرخامية والمفرد كيلَجة عرفت فى الوثائق القديمة « بمزمّلة » وفى الوثائق المتأخرة بمَزْيَرَة .

◆ الطراز ، الإفريز :

ويتوسط وجهات بعض المدارس وبعض الإيوانات طراز مكتوب به نصٌ وقفية أو نصٌ تاريخى . وهذه التسمية موضع خلاف بين الآثاريين : أهو إفريز أم طراز . والحقيقة أن الإفريز هو السطر المكتوب أو المنقوش تحت السقف أو تحت الشُرفات بالوجهات كما جاء فى المراجع التاريخية ؛ إذ يقول ابن رسته عند وصفه للكعبة الشريفة سنة ٢٩٠ هـ (٩٠٢ م) : « وسقف الكعبة منقوش بالذهب والزخرف ويدور تحت السقف إفريز منقوش مذهب ، وتحت الإفريز إفريز من فسيفساء » .



منارة قوصون سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م)
قاعدتها مربعة يعلوها مثمن وتنتهى بخوذة مضلعة

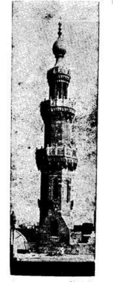
مشكاة من الزجاج المشغول بالمينا لإضاءة المساجد

أما الطراز فهو السطر المكتوب بحروف كبيرة .
فإن كان به نصٌ تاريخى على جانبى الباب سُمّى تاريخ طراز ، حرِّف إلى رأس تاريخ .

وإن كان فى منتصف الوجهة أو محيطاً بالإيوان عُرف بطراز . فقد عبر عنه بهذا الاسم المقريزى فى واجهة مدرسة الناصر محمد بن قلاوون بالنحاسين ، وورد ذكره فى حجة وقف مدرسة القاضى يحيى بشارع الأزهر فيقول « بالإيوان الشرقى طراز منقوش بما شرطه الواقف فى كتاب وقفه » .

وذكره أيضاً موثق حجة وقف جامع مرزا ببولاق .
وكلا الطرازين موجودان إلى الآن .

◆ الدكـــة :



منارة مسجد الماردانى سنة ٧٤٠ هـ (١٣٤٠ م)

وفى الإيوان الشرقى فى كثير من المساجد والمدارس دكة المؤذنين ، محمولة على عمد من الرخام ، وكثيراً ما تكون

من الرخام محوطة بشقق رخامية تفصلها قوائم ذات رءوس رخامية مكورة نعبِّر عنها وعن مثيلاتها على سلالم مداخل المساجد : ببابات – عُبِّر عنها فى الوثائق القديمة بدكة لها رمامين (جمع رمانة) . كما وردت فى حجتى الملك المؤيد شيخ والسلطان قايتباى .

◆ القبة والمنارة :

ومن أبرز التفاصيل فى المساجد والمدارس والخوانق القبة والمنارة ، وتسميتها متفق عليها فى سورية ومصر .

أما فى شمال إفريقية فيطلقون عليها : صومعة ؛ وعلى نوع منها سُلَّمه من الخارج فى العراق: الملْوية . وكذلك يطلقون على القباب المخروطية هناك « ميل » .

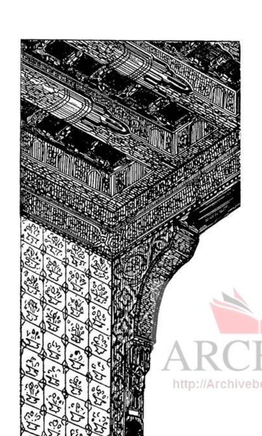
فإذا ما شرَّحنا تفاصيل المنارة نجدها إما أن تكون قاعدتها مربعة إلى دورتها الأولى وما يعلوها مثمن ينتهى برأس مضلَّعة مثل المنارات الفاطمية والأيوبية .

أما المنارة المملوكية فمنها ما قاعدته مربعة حتى الدورة الأولى يعلوها مثمن به دورتان بارزتان على مقرنصات وتنتهى بعمد رخامية رشيقة أو أكتاف تحمل الخودة المضلعة أو المكوَّرة فوقها الهلال .

أما المنارة المنشأة فى العصر العثمانى فإنها تكون أسطوانية مثل القلم الرصاص ، وعبر عنها موثق حجة مرزا فقال : « مثل الشمعة » تنتهى بمخروطى مصفح بالرصاص عرَّفه بخودة .

ومثلها القبة فإنها فى كل أدوارها المعمارية لم تخرج عن مربع يحمل قبة تنوَّع شكلها من بسيطة إلى مضلعة من الداخل والخارج فى العصر الفاطمى ومقرنصها من حطَّة واحدة أو حطَّتين .

ومنها ما حُلِّى سطحها بقنوات أو بنقوش داليَّة أو هندسية أو مورَّقة . وتعددت حطات المقرنص فيها طبقاً لعصرها ولارتفاعها ، ومنها ما أحيطت رقبتها من الداخل والخارج بطراز مكتوب أو منقوش ، وفتحت بالرقبة شبابيك ومضاهيات .



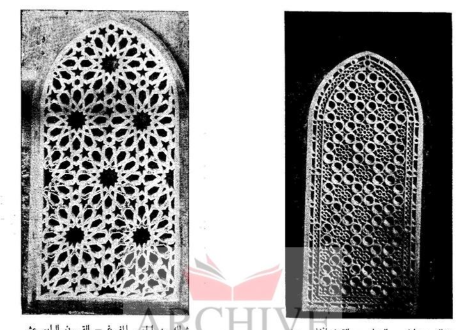
كردى من الخشب يحمل سقفاً من برطوم ومربوعات

◆ المضاهية :

الفتحة التى تُحدث لتضاهى ما جاورها أو قابلها وتكون مسدودة . والعمارة الإسلامية بها الكثير منها لحرص مهندسيها على التماثل والمضاهاة .

* * *

أما النجارة فيطول شرح أجزائها سواء فى الأبواب أو الدواليب أو الكراسى والمنابر أو الدكك أو السقوف أو أنواع الخرط وما أكثرها .



شباك من الجص المفرغ – القرن الرابع عشر الميلادى يتكون من ترس ، ١٢ كنجة ، ١٢ نجمة مخمسة ومسدسة

شباك من الجص والزجاج – القرن الخامس عشر الميلادى يتكون من مدورات بداخلها وردة مورقة على ١٢ يحيط به سباحة ثم بردورة

◆ السقوف :

وقديماً عبروا عن السقوف : بمسقّف غشيم للسقف غير المدهون ، أو مسقف حريرى أو نقى حريرى للسقوف المنقوشة المذهبة ، أوشيخونى للذى حاكت نقوشه البيضاء والزرقاء نقوش الخانقاه الشيخونية .

وعبروا عن السقوف التى من رقعة واحدة ومحمولة على كرادى ، بأنه مسقّف عجمى بكرديان كما جاء فى حجة مسجد المؤيد شيخ وصفاً للطرف القبلى من سقف الرواقين الشرقيين .

◆ الكردى :

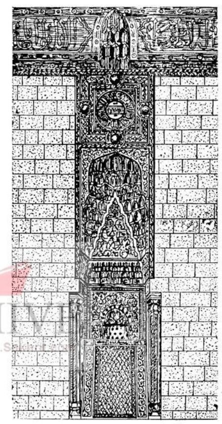
والكردى هو كابولى خشبى مستطيل للزينة ينتهى أسفله بمقرنص . ومنه ما يعبّر عنـــه بكردى رومى ، وهو نوع منبعج من الوسط شاع استعماله فى السقوف التركية .

◆ القمريات :

وتزين جدران المساجد والمدارس بشبابيك من جص مفرغ بأشكال زخرفية وهندسية خلفها زجاج ملوّن يشع منه الضوءعرفت فى الحجج القديمة بقمريات ،وماكان منها مستديراً فوق المحراب عرف بقمرية مدوّرة .

ولمفردات هذه الصناعة مصطلحات لا تقل تنوعاً عن مصطلحات النجارة والرخام ، بل تتفق فى التعريف بمصطلحات الوحدات الهندسية ، فيوصف بعضها بأنه شباك من الجص المفرغ مدورات بداخلها وردة مورّقة على ١٢ تحيط به سبّاحة ثم بردورة .

وفى شباك آخر نجد أنه يتكون من ترس ، ١٢



سلسبيل من الرخام المنقوش بنقوش متعرجة لتتماوج عليه المياه عند انسيابها يعلوه مقرنص خشبي وينتهي بإزار مكتوب تحت السقف

كابولي يحمل سقفاً فوقه بارزة من الخشب الخرط يكتنفه بخاريتان ثم عتب به « يا الله ، يا محمد » فوق شباك يغطيه رفرف محمول على كوابيل خشبية

كنجة ، ١٢ نجمة مخمسة ومسدسة ، وفى شباك آخر « مسدس بدقماق » .

◆ الفسقية :

ويتوسط المساجد والمدارس فسقية تقوم عليها قبة فوق عمد يعبر عنها خطأ بميضأة لتحويلها مؤخراً للوضوء .

وعلى ذكر الفسقية أذكر أنها تسمية من مسميات القبور وردت منذ القرن الخامس عشر وفى حجة وقف أم حسين بك .

◆ السبيل :

وملحق بالمدارس سبيل يعلوه كتّاب مفتوح الوجه أو الوجهين إذ يشتمل على بائكتين يحملها عمود رخامى وينتهى من أعلاه برفرف خشبى محمول على كوابيل خشبية ، وهناك نوع آخر من الرفارف المقامة على أسبلة القرن التاسع عشر الميلادى كبيرة البروز حُلّى باطنها بصرر زخرفية عُبِّر عنه برفرف شكمة مثل الذى

فى أسبلة أم حسين بك بشارع الخليج وأم فاضل باشا بدرب الجاميز وغيرهما .

◆ الشاذروان (السلسبيل) :

وبداخل السبيل شاذروان وهو ما نعبر عنه بالسلسبيل وهو لوح رخامى منقوش أو متموج نقشت على حافتيه صور حيوانات وأسماك تنساب عليه المياه . وملحق به صهريج فى باطن الأرض لتخزين المياه العذبة على فوهته « خرزة » من حجر أو رخام .

مصطلحات الدار

وللدُّور مصطلحات معمارية يتفق الكثير منها مع مصطلحات المساجد والمدارس مثل المسطبة بمدخل الدار والباب بخوخته والدركاة والدهليز والقاعات ذات الإيوانين والدورقاعة بينهما والمزملة وعبر عنها « ببيت أزيار » .

◆ الحرمدانات والماوردة :

وقد روعى فى تطعيم وجهاتها البساطة إذ يتوسطها باب مقنطر (معقود) أو معتّب يغلق عليه فردة باب بخوخته وبها كبّاسات وتعرف بحرمدانات ، وهى كوابيل حجرية تحمل ماوردة ؛ وهو البناء البارز عن سمت الوجهة بها شبابيك خرط أو مشربيات ؛ ومن المشربيات ما هو محمول على كوابيل خشبية .

◆ الحوش والمقعد :

وعبر عن صحن الدار بالحوش يشرف عليه المقعد وهو استراحة صيفية مفتوحة الوجه بها عقدان يحملها عمود بينهما شقة درابزين من الخشب الخرط وبه خرستانات « دواليب متقابلة » يحيط بها ويعلوها خورنقات .

◆ الخرستانة :

هى الدولاب فى الجدار .

◆ الخورنقات :

هى فتحات صغيرة مزخرفة توضع بها أوان خزفية للزينة . فإن كان المقعد مغلق الواجهة سمى مقعداً قبطياً .

◆ التختبوش :

وفى دُور القرن التاسع عشر الميلادى ظهر التختبوش وحل محل المقعد وهو جزء من الحوش به عمود يحمل القاعة العليا تُرصّ حوله الدكك الخشبية يجلس عليها صاحب المنزل فى ندوته .

◆ الباذهنج (مَلْقَف الهواء) :

واشتملت الدار على القاعات الكبيرة المقسمة إلى إيوانين ودورقاعة بها الفسقية والصفة الرخامية ، وبها الباذهنج (ملقف لجلب الهواء من اتجاهه البحرى) وهو على أنواع . وأزرت القاعات بالرخام والقاشانى وشرعت فيها المحاريب غير المجوّفة . وبها الدقيسى (الطقيسى) وهى حجرة صغيرة مسحورة . وهذا التعبير استعمل فى قبة الصخرة منذ القرن الرابع عشر الميلادى .

واشتملت على الأروقة والحواصل والحجرات المتعددة والحمامات بتدرجها من باب أول إلى بيت الحرارة إلى السقوف المعقودة المغطاة بجامات الزجاج الملون.

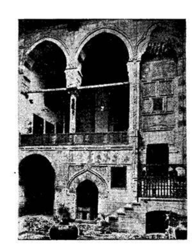
لقد كانت تلك الدور بألوانها الأخاذة ، وفراشها الوثير ، وطنافسها المزركشة ، وفساقيها الجميلة الملونة التى كانت تنبعث منها المياه شبيهة بالقباب ، فيضفى كل هذا على الحياة سحراً يبعث الخيال كما ينشر الدعة والهدوء .

• • •

هذه إلمامة عاجلة لجزء من مصطلحاتنا المعمارية فى مساجدنا ومدارسنا ودُورنا ، والكثير منها مدوّن فى وثائقنا التاريخية المجهولة .

والحمد لله فقد أنشىء قسم الوثائق فى الجامعة المصرية كما أنشئت دار الوثائق فى وزارة الثقافة والإرشاد؛ ونأمل مخلصين فى جمع الوثائق المبعثرة، وتصوير ما يتعذر ضمه إليها ثم صيانتها وتصويرها ، وتيسير الاستفادة منها .

إن التعريف بتلك المصطلحات ليس مقصوراً على الوثائق فهى تضم شطراً منها ، ونحن فى أشد الحاجة إلى



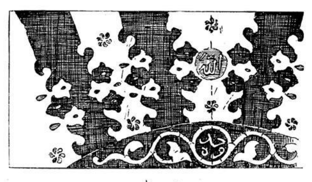
مقعد منزل محمد بن جلهام الجزار (الكريدلية) بجوار الجامع الطولونى سنة ١٠٤١ هـ (١٦٣١ م)



تختبوش منزل السحيمى بالدرب الأصفر سنة ١٢١١ هـ (١٧٩٧ م)

جمع تلك المصطلحات من أفواه نوابغ الصناع فى العمارة والفنون فى مختلف الأقطار ورسمها ثم التعريف بها فقد أوشك هؤلاء على الانقراض ، وأصبحنا مهددين بجدب محزن فى هذه الناحية من الفنون .

ولا شك أن الآثاريين والقراء يشاركوننى فى المطالبة بإخراج المعجم الآثارى الشامل للمصطلحات المعمارية فى البلاد العربية وما ورد فى وثائقها وما اصطلح عليه صناعها . وفيه نتناول شرح كل التفاصيل ووحداتها بالرسوم فهى أبلغ وصف للتعريف بها .



مزرر رخامى

المذهب الكلاسى

بقلم الدكتور لويس عوض

كان ينبغى فى الكلام عن مذاهب النقد أن أبدأ بالمذهب الرومانسى لا بالمذهب الكلاسى ، لاعتبار هام جداً ، وهو أن أفلاطون ، أبا الرومانسية ، عاش قبل أرسطو ، أبى الكلاسية ، بل لأن أرسطو الناقد ، حين وضع نظرياته فى النقد ، إنما أراد بها أن تكون دحضاً لنظريات أفلاطون ، لا أقول تصريحاً : ولكن ضمناً وتلميحاً .

غير أن الاعتبارات التاريخية المقدمة على كل اعتبار ، قد عكست الأوضاع : فبعد أن كانت الكلاسية الأرسطاطاليسية ثورة على الرومانسية الأفلاطونية ، استقرّ مذهب أرسطو فى النقد كما استقرّ مذهب أرسطو فى المنطق ، وكما استقر الفكر الأرسطاطاليسى من كل نوع وضرب ، وصبغ الفكر الأوروبى الرسمىّ أكثر من ألف وخمسمائة عام ، فلما عادت الرومانسية الأفلاطونية إلى الظهور اتخذت صورة الثورة على كلاسية أرسطو ، بل أصبح من مستحيل الأمور دراسة المذهب الرومانسى واستقصاء نشأته ومعرفة أركانه وفهم مغزاه وتتبّع أثره إلا بعد دراسة أرسطو والكلاسية .

بل إن الكلاسية فى العصر الحديث ، أى منذ عصر النهضة الأوربية ، لم تعد مجرد مذهب فى فلسفة الفن والنقد الأوروبى ولم تعد بالضرورة مقترنة باسم أرسطو وحده ، بل غدت مدرسة شامخة فى الإستتيكا (علم الجمال) وفى النقد وفى الأدب ، فيها من فحول المحدثين من يضاهون أرسطو فحولةً أو يوشكون . كذلك لم تعد الرومانسية فى العصر الحديث مجرد مذهب ولم تعد تقترن بالضرورة باسم أفلاطون ، بل صارت إلى مدرسة شامخة فى الفن وكل ما يتصل به ، فيها من الأئمة من يضاهون أفلاطون أو يوشكون . ولكن بالرغم من ذلك لا سبيل إلى فهم الكلاسية على حقيقتها إلا بالعودة إلى جذورها فى أرسطو ، ولا سبيل إلى فهم الرومانسية على حقيقتها إلا بالعودة إلى جذورها فى أفلاطون .

بل إن جذور الكلاسية والرومانسية ، وجذور الأرسطاطاليسية والأفلاطونية ، ضاربة فى تاريخ الفكر الإغريقى وفى تاريخ الأدب الإغريقى منذ هوميروس وهسيود ، فهوميروس كان أول ناقد فى تاريخ الإغريق حين قال فى مطلع « الإلياذة » : « أى ربة القريض ! أنشدى فى غضب آخيل ، ولدپيليوس ، ذلك الغضب المدمر الذى جرّ على الأخائيين مآسى لا تعدّ ولا تحصى . . » وهوميروس كان أول ناقد فى تاريخ الإغريق حين قال فى مطلع « الأوديسا » : « أى ربة الشعر ! قصّى علىّ سيرة ذلك الرجل النجاد فى كل ملمة ، الذى جاب الآفاق بعد أن حطم معقل طروادة المقدس . . » ، فهوميروس إذ توجه بدعائه لربة

الشعر ليستنشدها قريضه إنما قرّر مذهباً فى فلسفة الفن وفى النقد الأدبى غاية فى الخطورة ، وهو أن الشعر إلهام من وحى السماء لا صناعة من عمل الأرض ، بل وضع حجر الأساس فى نظرية النقد وفى علم الجمال معاً. ففلسفة الفن بالرغم من تعقدها وتشعبها ليست إلا محاولة للإجابة على سؤال واحد يتفرع منه ألف سؤال ، وهو : هل العمل الفنى ثمرة الإلهام أو الصناعة ؟ ولقد طرح بعض النقاد هذا السؤال بصورة أخرى فسألوا : هل الأثر الفنى ابن الطبيعة أم ابن الفن ؟ والمعنى واحد فى الحالين .

أما هوميروس فقد أجاب ضمناً على هذا السؤال ، فالشعر عنده إلهام من ربة الشعر : هى تنشد والشاعر يردد النشيد . كذلك أجاب هسيود على هذا السؤال فى مطلع قصيدته المشهورة « الثيوجونيا » التى حدثنا فيها عن أسرة الآلهة الإغريقية فقال : « أول ما نبدأ ننشد مع ربات الفنون الساكنات فوق هليكون ، الحاميات هذا الجبل المقدس الرحيب . . » فهسيود أيضاً يستعين بإلهام الربات التسع الساكنات فى قمة هليكون . ولكننا نستطيع أن نرى بين هوميروس وهسيود فرقاً قد يبدو طفيفاً وما هو بطفيف . وهو أن هوميروس يتلقى الوحى من المنشد الأعلى ، أما هسيود فيغنى مع المنشد الأعلى ، وهو يدل على أن الشعر عند هوميروس إلهام صرف وأنه عند هسيود إلهام وصناعة . وفى « الثيوجونيا » يقول هسيود أيضاً : « أيها الرعاة الساكنون فى الحقول ، أيها الأخساء الذين حق عليهم التقريع ، فما أنتم إلا أكثال نهمون ، نحن نعرف كيف ننشد قصصاً كثيراً شبيهاً بالحقائق ، ونعرف الصدق حين نريد أن نقول الصدق : هكذا قالت ربات الفنون ، بنات زيوس العظيم الحاضرات الكلام ، وأعطينى غصناً من أينع الزيتون لأقطف منه زيتونة وأتخذ منه عكازى ، غصناً من شاهده شاهد شيئاً عجباً ، ونفخن فىّ صوتاً إلهيًّا لأغنى عما كان فى الماضى وما سيكون فى قابل الأيام » .

كذلك نجد فرقاً آخر بين هوميروس وهسيود فى نظرهما إلى وظيفة الشعر . فهوميروس يحدثنا بأن غاية الشعر هى الإمتاع وأن الشعر يمتع القلوب بما يلقيه عليها من سحر θέλξις (ثلكسيس) . أما غاية الشعر عند هسيود فهى الإفادة أو التعليم أو حمل رسالة إلهية . فالشاعر عنده أشبه شىء بنبىّ يحمل الحقائق الإلهية . إلى البشر وهذا معنى قوله إنه يغنى « عما كان فى الماضى وما سيكون فى قابل الأيام » . فهوميروس إذن قد وقف بالفن عند غاية واحدة هى الجمال ، وهسيود أيضاً قد وقف بالفن عند غاية واحـدة هى الحقيقة . ولسوف نرى أن هاتين الغايتين هما لبّ القول فى كل كلام عن وظيفة الشعر .

ولكن من العسف أن نحاسب هوميروس وهسيود حسابنا لنقاد الفن والأدب أو أن نحاول تبويبهما تبويباً ضيقاً فى مدارس النقد . فأغلب الظن أن ناظم الملاحم الهومرية ، حين استنشد ربة القريض ، إنما كان يردد تقليداً شعريًّا جرى عليه عامة الشعراء .

والمهم فى كل هذا أننا نجد فى هذين الشاعرين ، قبل أفلاطون وأرسطو بقرون وقبل ظهور النقد الأدبى بقرون ، إثارة لأهم قضيتين من قضايا الإستيتيكا والنقد الأدبى هما :

١ — طبيعة الشعر : أهو إلهام أم صناعة ؟

٢ — وظيفة الشعر : أهى تصوير الجمال وخلقه أم تصوير الحقيقة وحملها ؟

فإذا أخذنا بالنظرية القائلة بأن الوظيفة هى أصل العضو فقد وجب أن نعدّ البحث فى وظيفة الفن رأس كل بحث فى فلسفة الفن ، وأصبح الكلام فى طبيعة الأدب وفى كل مشكلة من مشاكل الأدب وجهاً من وجوه الكلام فى وظيفة الأدب. فالبحث فى وظيفة الأدب — أهو نشاط فى سبيل الجمال أم نشاط فى سبيل الحقيقة — هو البحث فى صورة الأدب وفى مادة الأدب،وهو بمثابة البحث فى ماهية الأدب . ويخرج منه بالضرورة البحث فى « الكيف » أو فى كيفية العمل الأدبى ، كيف خرج إلى الوجود ، أهو ابن الطبيعة والإلهام ، أم هو ابن الفن والصناعة . ومنه أيضاً تتفرع كل التفاصيل .

لهذا كان طبيعياً أن تكون أول معركة خاضها الشعر فى العالم القديم قبل أفلاطون وأرسطو بقرون معركة بين الشعر والفلسفة ، وأن يكون محور النزاع بالذات وظيفة الشعر . فالفلسفة وظيفتها البحث عن الحقيقة ، والفلاسفة ، وهم القوامون على الحقيقة ، وجدوا أنفسهم بإزاء عالم أسطورى مستمد من العقائد الدينية بناه هوميروس للناس، فيه الآلهة والأقدار والبشر والطبيعة وكل شىء فى الكون والحياة يسير بما لا يقرّه العقل الفلسفى أو تقره الحقيقة الفلسفية . فلم يكن غريباً أن يصطدم فلاسفة المدرسة الأيونية وفلاسفة المدرسة الميليزية بالتراث الهومرى . لم يكن غريباً أن يطعن زينوفان فى « أخلاقية » الملاحم الهومرية ، لأن هوميروس كان ينسب للآلهة رذائل البشر وينشر الغواية بين الناس . ولم يكن غريباً أن يصور فيثاغورس هوميروس يتلقى فى الجحيم عقابه على أكاذيبه وافترائه على الآلهة . ولم يكن غريباً أن يأخذ هرقليط ، وهو واضع مذهب الصراع فى الكون والحياة ، على هوميروس صلاته إلى الآلهة لوقف الصراع . وأن يطالب بطرده من الألعاب الأولمبية ، أى باقصاء شعره عنها ، لأنه يعلم الناس ما لا ينفع الناس .

ولكن كان طبيعياً أيضاً أن يجد الشعر منذ أقدم العصور ، قبل أفلاطون وأرسطو ، أنصاراً من الفلاسفة أنفسهم يدافعون عنه ويوضحون أن له وظيفة جليلة . فثياجنيس كان أول من قال إن لهوميروس ظاهراً وباطناً ، فقصصه وأكاذيبه تبدو فى الظاهر مجرد أساطير مجافية للأخلاق ومفتريات على الإلهة ، ولكنها فى الواقع رموز لحقائق عليا خبيئة فى باطنه . ومن بعده قال الفيلسوف أناكساجوراس إن قصص هوميروس قناع تختفى وراءه حقائق العلم والأخلاق . وقد اجتهد ثياجنيس وأناكساجوراس أن يفسرا هذه الأسرار الهومرية .

ومن الشعراء الذين نستقى منهم نظرية النقد الشاعر بندار ، الذى نوّه بأهمية الإلهام أو الموهبة الطبيعية φύσις « فيا » فى الشعر وقرر أن الفن τέχνη « تيخنى » وحده لا يجدى شيئاً . وقد عاد بندار أكثر من مرة فى شعره للمقابلة بين « من يعلم بالطبيعة » و « من يتعلم » ، وقدم الأول على الثانى . فالإلهام عنده مرادف للموهبة أو للخصوبة الفطرية ، وليست لحظة من لحظات الهوس أو الجنون الإلهى الذى

يتناب الشعراء ويلهمون فيه المعانى والألفاظ . فالمقابلة فى پندار إذن بين الطبيعة والفن . وهو يتحدث فى شعره عن « قوانين الفن » و« قوانين الأناشيد » ، مما يدل على وجود عمود ثابت للشعر الإغريقى فى عصره ، أى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، يعرفه النقاد كما يلتزمه الشعراء .

ومهما يكن من شىء فإن هذا كله يدل على أن أم المسائل – وهى ماهية الشعر – أى وظيفته أو مقام غايته بين طلب الجمال وطلب الحقيقة ، وكيفية الشعر أو مقامه بين الطبيعة والفن ، وبين الإلهام والصناعة ، كانتا منذ هوميروس أول أركان النقد الأدبى التى عرفها الشعراء والنقاد وكانت موضع تأملهم وجدلهم . وهما بالذات أهم ما تعرضت له نظرية النقد عند ظهورها بصورة منهجية فى فلسفة أفلاطون وأرسطو . فإذا أردنا أن نعرف ما هى الرومانسية فلنعرف أولا كيف أجاب أفلاطون ، أبو الرومانسية ، على هذين السؤالين ؛ وإذا أردنا أن نعرف ما هى الكلاسية فلنعرف أولا كيف أجاب عليهما أرسطو ، أبو الكلاسية .

أما أفلاطون فقد نحا فى إجابته إلى امتحان الشعر بمقياس الحقيقة والمتعة معاً ؛ وذهب إلى أن الشعر تقليد للحقيقة ، ولكنه تقليد زائف لها ؛ وذهب إلى أن الشعر يمتع النفس ، ولكنه يمتعها متعة مزيفة تشيع فيها الانحلال . فهو قد نظر إلى مادة الأدب وصورته معاً ، وهو قد أكد فى الكلام عن « كيف » الشعر أنه تنزيل من الربات التسع الساكنات فوق هليكون ، وأنكر أن للفن والصناعة أثراً فيما يقوله الشعراء ، وسوف نعود إلى تفصيل نظريات أفلاطون فى فلسفة الفن حين نتعرض للمذهب الرومانسى .

أما أرسطو أبو الكلاسية ، فقد أجاب على هذين السؤالين بغير ما أجاب أفلاطون .

ففى الكلام عن غاية الشعر أو وظيفته المحددة لماهيته ، قال أرسطو إن غاية الشعر هى إمتاع النفس الإنسانية متعة مهذبة راقية . ولكن أرسطو فى الوقت نفسه يرى أن هذه المتعة المهذبة الراقية لا يمكن أن ينعم بها الجمهور العادى الصحيح النفس السليم التكوين الخالى من الشذوذ إلا إذا رضيت حاسته الأخلاقية . وأرسطو لا يقصد بهذا القول أن يجعل غاية الشعر خدمة الأخلاق أو التبشير بالفضائل أو تعليم الناس المبادئ القويمة . كل هذه الأشياء خارجة عن نطاق الشعر عند أرسطو – وإنما قصد أرسطو أن الإنسان السوىَّ النفس لا يهتزُّ شعوره بالجمال إلا إذا رضيت حاسته الأخلاقية . فالشرط الأول لإمتاع النفوس هو إرضاء الحاسة الأخلاقية عند الناس . أو بعبارة أخرى : غاية الفن هى الجمال ووسيلته هى الخير ، وهذا غير قول القائلين إن غاية الفن هى الخير ووسيلته هى الجمال ، وهو من خلط المتأخرين .

أما ماهية الشعر فهى عنده أن الشعر تقليد الطبيعة . وواضح أن أرسطو حين كتب عن فن الشعر إنما كان يستخدم لغة النقد السائدة بين النقاد والفلاسفة من معاصريه وأسلافه ويستعمل مصطلحاتها ، بل يفكر فى نظريات النقد التى وضعها معاصروه وأسلافه ويمحصها ويفند الفاسد منها على حسب تقديره ، وأخص هذه النظريات نظريات أستاذه

أفلاطون الذى أثبت تهافت الشعر فجاء أرسطو ليردّ عليه ويثبت مجد الشعر وعزّته . فلم يكن غريباً إذن أن ينحو أرسطو منحى أفلاطون ويأخـذ بنظرية « التقليد » التى كانت شائعة فى قاموس النقد الأدبى .

اتفق أرسطو مع أفلاطون إذن على أن الفن « تقليد » ، ولكنهما اختلفا فى شيئين :

١ ـ اختلفا فى الأصل الذى يقلده الفن .

٢ ـ واختلفا فى طريقة تقليد الفن لهذا الأصل المقلد .

أما أفلاطون فقد قال كما رأينا إن الفن تقليد « المثال » أو تقليد الحقيقة المثالية ، فالحقيقة عنده مساوية للمثال والمثال عنده مساو للحقيقة . أما أرسطو فقد قال إن الفن تقليد الطبيعة . وهذه فكرة تختلف تمام الاختلاف عن الفكرة الأفلاطونية . فالطبيعـة شىء واسع المدلول ، وكل شىء موجود فى الطبيعـة بالفعل أو بالقوة . الواقع جزء من الطبيعة . الإمكان جزء من الطبيعة . المثال نفسه جزء من الطبيعة . والشاعر عند أرسطو يستطيع أن يستمدّ مادة أدبه « من الأشياء كما كانت فى الماضى أو كما هى فى الحاضر ، ومن الأشياء كما يصفها القول أو يتوهمها الذهن ، ومن الأشياء كما ينبغى أن تكون » . فمادة الشعر إذن رحيبة تشمل كل شىء فى الحياة : تشمل الواقع وتشمل الروايات والمظان والمعتقدات وتشمل المثاليات . فالتقليد الارسطاطاليسى إذن شىء يختلف عن التقليد الأفلاطونى اختلافاً جوهرياً . التقليد الأفلاطونى تقليد بسيط لأنه تقليد لشىء واحد ثابت هو المثال أو الحقيقة المثلى . وإذا كانت الحقيقة المثلى عند أفلاطون جوهراً كاملا بذاته ، كان كل تقليد لها محاكاة لها غاية غاياتها أن تقترب من هذه الحقيقة المثلى ما أمكنها ذلك ، أى أن تكون صورة طبق الأصل من المثال ، وهـذا طبعاً مستحيل ، لأن المثال عند أفلاطون جوهر مساوٍ لنفسه فقط والتقليد بالنسبة للمثال هو كالظل بالنسبة للأصل . أما التقليد الارسطاطاليسى فشىء معقد متعدد الوجوه ، فيـه الواقع وفيه الإمكان وفيه ما ينبغى أن يكون واقعاً وإمكاناً ، بل فيه ما يتوهمه عقل الإنسان أنه واقع أو إمكان . وإذا كانت مادة الفن شاملة كل هذا الشمول ، مركبة كل هذا التركيب ، كانت عملية تقليد الطبيعة عملية شاملة ومركبة أيضاً ، ليست غاية غاياتها أن تأتى بصورة طبق الأصل ، بل أن تأتى بالأصل نفسه ، فهى عملية خلق جـديد . ولأن الطبيعة تخلق والحياة تخلق فالفن يخلق أيضاً .

الفن عند أرسطو ليس صورة طبق الأصل من الحياة . فهل هذا يعنى أنه صورة وهمية زائفة بعيدة عن الأصل كما قال أفلاطون ؟ كلا ، لأن الفن يفعل بمادته ما تفعله الطبيعة بمادتها . وكما أن الطبيعة تخلق من مادتها الرعناء المختلطة المشوشة المضطربة بالفوضى عالما منظما مرتباً عاقل القصد يحكمه الانسجام ، كذلك يخلق الفن من مادته الرعناء المختلطة المشوشة المضطربة بالفوضى عالماً منظماً مرتباً عاقل القصد يحكمه الانسجام . وهـذا ما جعل أرسطو يرفع قدر الشعر على قدر التاريخ فغـاية التاريخ أن يعطى صورة طبق الأصل من الحياة ، أما غاية الشعر فهى أن يعطى صورة الحياة فى جوهرها وفى كلياتها .

التاريخ يقف عند التفاصيل الجزئية ، والشعر يبنى من التفاصيل الجزئية صورة متماسكة متكاملة ذات مغزى تتمشى مع المنطق ، وهو يبنى هذه الصورة بتصوير المقومات الدائمة فى طبيعة الإنسان . ومن هذا خرج أرسطو بقوله إن « الشعر أكثر فلسفية من التاريخ أو هو أعلى منـــه قدراً » . فالتاريخ يعنى بالحقائق الجزئية أما الشعر فيعنى بالحقائق الكلية وإن كان يستخدم جزئيات الحياة مادة له .

وقول أفلاطون إن الفلسفة أعلى من الشعر ، لأن الفلسفة تبحث عن الحقيقة الكلية العليا والشعر قاصر إلا عن تقليد زائف للمثال ، قول فاســـد بالضرورة لأن الشعر يشارك الفلسفة فى البحث عن الحقيقة الكلية العليا . وأرسطو لم يهاجم أفلاطون صراحة فى « فن الشعر » ولكن واضح أنه قصد إلى تفنيد نظريته فى تهافت الفنون ، وتبرئة الفنون من كل ما نسبه إليها أفلاطون من نقائص . ولذا فقد أثبت أرسطو أن الشعر طريق إلى الحقيقة العليا كما أن الفلسفة طريق إلى الحقيقة العليا . وخرج أرسطو بهذا الرأى الهام ، وهو أن الشعر لا يكون عظيما حقـــا إلا إذا قام على كليات الحياة الدائمة الصادقة فى كل زمان ومكان ، فهذه وحدها هى ضمان حيويته فى كل زمان ومكان .

والكلام عن التقليد يسوقنا إلى الكلام عن كيفية التقليد (أما أفلاطون فقد رأى أن يفسر العملية الفنية بنظرية الوحى أو الإلهام ، وهى نظرية تتفق تماماً مع نظريته القائلة بأن الفن تقليد المثال أو الحقيقة المثلى ، وأن العلاقة بين المثال والعمل الفنى كالعـــلاقة بين المادة وظلها . هذه العلاقة تقوم على نوع من الحتمية التى تجعل من العمل الفنى مجرد إسقاط للحقيقة المثلى فى عالم الإنسان شبيه بإسقاط المادة ظلها فى الوجود إذا وجد النور . وهذا الإسقاط المباشر فى لغة الفن ليس إلا الإلهام الفنى الذى ينزل فى الوعاء الوسيط ، وهو الفنان ، لينقله إلى الناس باللغة التى يفهمها الناس : فوقفه فى هذا موقف النبى أو الرسول ناقل الرسالة ، وهو غير مستطيع أن ينقل الحقائق المثلى على كمالهـــا الأول ، لأن التقليد لا يمكن أن يساوى الأصل بأى حال من الأحوال . ولكنه على كل حال بمثابة الوسيط الذى من خلاله تتجلى ظلال الحقائق المثلى) .

وأما أرسطو فلم ينكر أبداً أن للإلهام دوراً فى عملية الخلق الفنى . بل إن قارئ رسالتـــه فى « الريطوريقا » أو « البلاغة » يجده يعرّف الشعر فى الكتاب الثالث بقوله : « إن الشعر إلهام » . وهو فى « البويطيقا » أو « فن الشعر » يتوسع فى تحليل عملية الخلق الفنى فيقول إن الشعر ابن الإلهام والصناعة معا . ولكن للإلهام عنـــده معنى غير الإلهام الأفلاطونى المباشر الشبيه بحالة الوجد الصوفى . فالإلهام عنده نوعان : نوع مساو للعبقرية ونوع مساو للحماسة . فمن الشعراء شاعر وهب ملكة « القريحة العظيمة » ، وهـــذا ينظم الشعر فى وعى كامل وبإرشاد من العقل . ومن الشعراء شاعر وهب ملكة « الحماسة » أو تلقى الوحى ، وهـــذا ينظم الشعر فى حالة من الوجـــد كأنه مجذوب . ففى أرسطو إذن مكان لشاعرين : أحدهما هو الشاعر الصانع وهو مايسميه « إفيبس » (εὐφυής) ، وثانيهما هو شاعر الحماسة أى الشاعر الملهم ، وهو ما يسميه « منياكوس »

(μανιακός) . لهذا كان طبيعياً أن يرى أرسطو أن الشعر « حكمة » (صوفيا σοφία) هى تنزيل الإلهام ، و« فن » (تخنى τέχνη) هو عمل الصناعة . ولنا أن نستخرج من هذا الموقف أن الإلهام والصنعة قد يتجاوران فى شاعر واحد بل وفى عملية الخلق الفنى إجمالا ، وليس من الضرورى أن يوجد كلٌّ منهما على استقلال فى طائفة من الشعراء ، وإن كان من المألوف أن يطغى أحد العاملين على الآخر فى شاعر من الشعراء .

لهذا كان طبيعياً فى ناقد أقام الشعر على ركنين هما الفن والطبيعة أو الصناعة والإلهام أن يخوض فى حديث الفن والصناعة وأن يتوسع فى شرح مبادئهما وقوانينهما . فلكل فن قواعد وقوانين ، ولكل صناعة أسس وأصول ، وهذه يمكن أن نكتسبها بالمرانة (ذيا سونثياس διὰ συνηθείας) ويمكن أن نكتسبها بمعرفة المبادئ الفنية (ذيا تيخنيس διὰ τέχνης) . وهذه المبادئ الفنية هى موضوع رسالة أرسطو فى « فن الشعر » . وليس من الضرورى أن نتوسع فى عرض قوانين الشعر التى أوردها أرسطو فى « فن الشعر » لأن أكثر هذه القوانين يمس لونا واحداً من ألوان « فن الشعر » وهو « التراجيديا » أو المأساة . وهذا يخرجنا من العموم إلى الخصوص . فالذى يهمنا هنا هو نظريات أرسطو التى تمس الشعر عامة لا لوناً معينا من ألوان الشعر ، بل الذى ينبغى أن نركز عليه انتباهنا هو نظريات أرسطو التى تمس الفن عامة ، أى كل الفنون ، لا فناً واحداً من هذه الفنون . وهذه لا تخرج عن رأيه فى غاية الفن أو وظيفته المحدَّدة لماهيته ، ولا تخرج عن رأيه فى طبيعة الفن أو كيفية الإبداع الفنى .

ولكن كما أننا نستخلص رأى أرسطو فى فن الشعر عامة من رأيه فى فن التراجيديا ، كذلك نستخلص رأيه فى الفن عامة من رأيه فى فن الشعر . وتعريف أرسطو للتراجيديا ذو أهمية قصوى فى فهم موقفه من الفن عامة . فالتراجيديا عنده « تقليد فعل جدِّى تام بذاته وعلى جانب واضح من الجسامة ، فى لغة زينت بوسائل مختلفة فى مختلف أجزاء العمل (الفنى) ، وهى صياغتـه فى قالب درامى لا فى قالب قصصى ، وبمشاهد تثير الأسى والخوف يحقق تطهير النفس من أمثال هذه العواطف » .

وواضح من هذا التعريف أن أرسطو يرى أن من أهم مقومات التراجيديا ، والفن عامة ، أنه تقليد اختبار « تام بذاته » ، وهو ما عبّر عنه فى مواضع متعددة من « فن الشعر » بعبارة : وحدة العمل الفنى . وهذا ما حدا بأرسطو ، توكيداً لهذه الوحدة ، أن ينص على أن العمل الفنى ينبغى أن تكون له « بداية ووسط ونهاية » ، وهو قول يبدو غريباً وساذجاً فى ظاهره ، ولكنه شديد العمق فى باطنه . إذ يخيل لنا أول الأمر أن لكل شىء فى الحياة بداية ووسطاً ونهاية ، ولكن ما أن نتأمل تجارب الحياة على حقيقتها حتى نجد أن كثيراً منها كالخيوط المفككة التى لا نعرف لها بداية محددة أو مفهومة ، ولا تطوراً منطقياً أو معقولا ، ولا نهاية طبيعية أو محتومة أو مقنعة ، ولا نرى بين حلقاتها هذا الترابط المحكم ، ترابط العلة والمعلول ، الذى يجعل منها وحدة واحدة لها بداية ووسط ونهاية .

وقوة إحساس أرسطو بضرورة توفر الوحدة فى العمل الفنى هى التى جعلته يقيم أسس التراجيديا على مايسمى بالوحدات الثلاث : وحدة الفعل أو الحدث ووحدة

الزمان ووحدة المكان . فقد رأى أرسطو أن الفعل أو الحدث الذى تتعرض التراجيديا لتصويره ينبغى أن يكون فعلا واحداً أو حدثاً واحداً ، وهو بمثابة قولنا تجربة إنسانية واحدة تعبر عنها عقدة واحدة . فتعدد التجارب فى العمل الفنى قد يجيزه فن الملحمة ، كما نجد فى مغامرات أوليس فى « الأوديسا » مثلا ، حيث تتعدد الحلقات ، ولكن فن التراجيديا لا يجيزه . كذلك رأى أنه مما يقوى وحدة التراجيديا أن تتم حوادثها داخل أربع وعشرين ساعة وأن تجرى ما أمكن فى صعيد واحد . وقد بلغ من اهتمام أرسطو بمبدأ الوحدة فى العمل الفنى أنه أصر على تحديد الحيز الذى تشغله التجربة الإنسانية فى التراجيديا فقرر أن إفراطه فى الجسامة وضخامة الحجم كفيل بأن يحجب صورته الكلية عن عقل الإنسان وأن يحول دون إلمامنا بكافة أطرافه ، وضرب مثلا على ذلك باللوحة المرسومة على قماش فسيح الأبعاد فتعجز العين عن استقبالها فى كليتها ، وبذلك يضيع البصر فى تفاصيلها . وهذا معنى اهتمام أرسطو بجميع مظاهر الوحدة فى التراجيديا خاصة ، وفى العمل الفنى بوجه عام .

أما نظرية أرسطو فى « التطهـــير » أو ما يسميه « الكاثارسيس » (κάθαρσις) ، فهى قد غدت جزءاً لا يتجزأ من النقد الأرسطاطاليسى شأنها فى ذلك شأن نظريته فى الوحدات الثلاث . وهذه النظرية لا تزال غامضة إلى اليوم رغم غزارة ما أريق عليها من مداد النقاد والشراح . وفكرتها العامة كما يفهمها أغلب النقاد والشراح أن المشاهد التراجيدية التى تثير فى النفس الأسى للمنكوبين والخوف من الفواجع ومسببها تطهر النفس من الأسى والخوف ، فهى أشبه شىء بالعلاج بالنظائر التى تتحول إلى أضداد فى طب الأجسام ، ومثلها علاج السم بالسم الذى يصبح بمثابة الترياق . وبالتعادل أو التوازن العاطفى الذى تخلقه مشاهدة المأساة فى الإنسان يبرأ الإنسان من علله النفسية ويشيع فى نفسه السلام والصفاء . وهذا هو مصدر المتعة الرفيعة القصوى التى يحس بها المرء نتيجة لمشاهدة المأســاة . فهذا التطهير فى الواقع عملية أخلاقية ، لأنه تطهير الإنسان من عناصر ضعفه ورذائله وكل ما يشيع فى نفسه من المخاوف والأحزان فى هذه الحياة . فما دورة المأساة إلا من دورة الحياة الأخلاقية ، تتعاقب فيها الجريمة والعقاب ، ثم يأتى العفو فيسود به على الأرض السلام ؛ وهى عين الدورة التى تقوم عليها الفكرة الدينية : الخطيئة والقصاص والغفران . فبالعدالة يستقيم ميزان الأخلاق وترضى الحاسة الأخلاقية فى نفس الإنسان ، وباللطف يدخل الإنسان الفردوس أو يدخل الفردوس نفس الإنسان.

وأياً كان موقف الإنسان فى مأساة الحياة . فشقاؤه وليد الأحزان والمخاوف مهما تعددت أسبابها . والأحزان والمخاوف هى أسقام النفس التى إن تبرأ النفس منها وتطمئن ، تعش راضية مرضية كأنها فى جنات النعيم . ومشاهدة المآسى على المسرح تطهر نفس الإنسان من هذه الأسقام ، وتداويها بالتى كانت هى الداء .

ابن الشاطر الدمشقي

رياضي وفلكي

بقلم الأستاذ عباس العزاوي

إن الفلسفة ، ومن أهم فروعها الرياضيات والفلك ، قد اكتسبت منذ دخلت المملكة الإسلامية عناية واهتماماً كبيرين حتى إن فريقاً من المسلمين اعتقد صحتها وجعلوا الدين تابعاً لها . ومن ثم أظهروا تهالكاً في تدوين مطالبها العالية وإتقانها ، عدا أن علماء كثيرين اشتهروا في الفلك والرياضيات اشتهاراً فائقاً فلم يقفوا عند ترجمتها أو نقلها إلى العربية ، ولم يكتفوا بنقل المجسطي وأقليدس بل حرروا هذه تحريراً يرفع عنها كل لبس ، فضلا عن أنهم شرحوها وأبدعوا مطالب جديدة ، وأتقنوا آلات نافعة .

ومن علمائنا جماعة عُرفوا بهذه العلوم وإتقانها مثل ابن الهيثم وعبد الرحمن الصوفي وأولاد شاكر وكثيرين في العهد العباسي ...

وعُرف في عهد المغول : الخواجه نصير الدين الطوسي ، والكاتبي القزويني ، وأثير الدين المفضل الأبهري ومحمد بن عبد الله الشريفي ، والقاضي جمال الدين بن واصل ، وشمس الدين محمد السمرقندي ؛ وممن ظهر بعد هؤلاء ابن الشاطر وهو الشيخ العلامة أبو الحسن علاء الدين علي بن إبراهيم بن محمد بن الهمام بن محمد ابن إبراهيم المُطَعِّم الأنصاري الدمشقي الشهير بابن الشاطر الفلكي الموقت بالجامع الأموي ، ولد بدمشق في ربيع الأول سنة ٧٠٤ هـ (١٣٠٤م) وتوفي في سنة ٧٧٧ هـ (١٣٧٥ م) على ما في الشذرات ، وفي الدرر الكامنة مات في صفر سنة ٧٤٤ هـ .

وقد أتقن العلوم ، وراجع مؤلفات الوليد ومحيي الدين المغربي والقطب الشيرازي وابن أبي الشكر المغربي وابن الهيثم والنصير الطوسي والمؤيد العرضي وغيرهم فاستفاد منها .

جاء في الدرر : « مهر في علم الهيئة والفلك والنجوم وتلمذ لعلي بن إبراهيم بن يوسف الشاطر » (١) وجاء في الشذرات :

« كان أوحد زمانه في ذلك — في التطعيم والفلك — مات أبوه وله ست سنين فكفله جده وأسلمه لزوج خالته وابن عم أبيه علي بن إبراهيم ابن الشاطر ، فعلمه تطعيم العاج . وتعلم علم الهيئة والحساب والهندسة ورحل بسبب ذلك إلى مصر — والإسكندرية وكانت لا تنكر فضائله ، ولا يتصدى للتعليم ولا يفخر بعلومه . وله ثروة ومباشرات ، ودار من أحسن الدور وضعاً وأغربها . وله الزيج المشهور والأوضاع الغريبة المشهورة التي منها (البسيط) الموضوع في منارة العروس بجامع دمشق . يقال إن دمشق زينت عند وضعه » اهـ (٢) . وله من المصنفات :

١ — زيج ابن الشاطر :

« أوله : الحمد لله عالم مقادير الأشياء ... » (منه نسخة في الظاهرية برقم (٣٠ فلك) أولها : الحمد لله مقدِّر حركات الأفلاك ومدبرها . وقد عني بهذا الزيج جماعة من العلماء في التصحيح والاختصار والشرح .

وجاء في كشف الظنون أنه :

(١) اختصره شمس الدين الحلبي ، وسماه (الدر الفاخر) .

(٢) صححه الشيخ شهاب الدين أحمد بن غلام الله بن أحمد الحاسب الكومي الريشي الموقت بجامع

---

(١) الدرر الكامنة ج ٣ ص ٩ .

(٢) الشذرات ج ٦ ص ٢٥٢ .

الملك المؤيد بالقاهرة المتوفى سنة ٨٣٦ هـ (١٤٣٣ م) وسماه (نزهة الناظر فى تصحيح أصول ابن الشاطر). وفى شرح اللمعة : أن نزهة الخاطر فى شرح زيج ابن الشاطر لمؤلف الأصل وفى شرح اللمعة سماه بالوجه المذكور أدناه.

(٣) اختصره الشيخ شهاب الدين المذكور على وجه بديع وسماه (اللمعة فى حل الكواكب السبعة) أوله : الحمد لله الذى جعل العلم شمساً وحرس من الكسوف شعاعه ... ذكر فيه أنه ألّف كتابه المسمى (نزهة الناظر فى تلخيص زيج ابن الشاطر) ثم اختصره على وجه بديع وسماه بـ (اللمعة) يستخرج منه الأعمال بأسهل مأخذ وأقرب مقصد بالجداول حاصراً للرسالة فى اثنى عشر فصلا فى ستين جدولا.

(٤) شرحه محمد بن على بن إبراهيم الشهير بـ (ابن زُرَيْق) الجبرى (١) الشافعى الموقت بالجامع الأموى المتوفى سنة ٩٧٧ هـ (١٥٦٩ م) ثم اختصره وسماه (الروض العاطر فى تلخيص زيج ابن الشاطر) أوله : الحمد لله الذى رفع السماء بقدرته ... ذكر أن ابن الشاطر وضع كتاباً عظيماً وعمل عملا مشتملا على تحقيق أماكن الكواكب وسائر أعمالها ، وعمل على ذلك شرحاً طويلا فى مائة باب ورتّبه أحسن ترتيب ، فجرّد الجداول منه ، وذكر العمل بها فقط من غير كلفة حساب ، وجعله مشتملا على مقدمة وفصول وخاتمة (٢).

وقال الدكتور داود الحلبى « ونقل جدّى الأكبر محمد چلبى الموصلى هذا المختصر من طول دمشق إلى طول الموصل ورتّبه على السنين الشمسية وكان مرتباً على القمرية » (٣).

(٥) شرح اللمعة للشيخ محمد الدمياطى الشافعى المعروف بالخضرى المولود سنة ١٢١٣ هـ (١٧٩٨ م) والمتوفى سنة ١٢٨٧ هـ (١٨٧٠ م) وأول هذا الشرح « الحمد لله الذى جعل فى السماء بروجاً وجعل فيها سراجاً وقمراً منيراً » منه نسخ فى خزانة الأزهر(١) ونسخة فى الظاهرية ؛ (٧١ فلك).

ذكر تقى الدين الراصد فى كتابه (سدرة منتهى الأفكار) :

« ولم يزل أصحاب الأرصاد ماشين على تلك الأصول إلى أن جاء العالم الماهر والفهامة الباهر على بن إبراهيم الشاطر ، فأصل أصولا عظيمة وفرع منها فروعاً جسيمة تالله إنه لكتاب لا يتيسر لأحد كشف مجملاته إلا بتطليق الشهوات ، ولا يتسنى لبشر حل مشكلاته بالانقطاع فى الخلوات مع عقد القلب وربط اللب على ما عقد عليه قلبه من طلب الحق وإيثار الصدق وعدم قصد التكبر والفخار والوصول إلى درجات الاعتبار » (٢).

٢ – كتاب الجبر والمقابلة : منه نسخة فى دار الكتب المصرية.

٣ – كشف المغيّب فى الحساب بالربع المجيّب رتبه على مقدمة وخمسين باباً أوله : الحمد لله حق حمده. منه نسخة فى دار الكتب المصرية كتبت سنة ٨٠٣ هـ(٣).

٤ – النفع العام فى العمل بالربع التام لمواقيت الإسلام أوله : « الحمد لله الذى أقام لنصب أعلام العلم من وفقه من العالمين » ... منه نسختان فى خزانة الأزهر (٤).

٥ – نزهة السامع فى العمل بالربع الجامع : اختصره من كتابه (تحفة السامع فى العمل بالربع الجامع) رتبها على مقدمة وخاتمة وواحد وأربعين باباً منه نسخة فى دار الكتب المصرية.

٦ – نهاية السول فى تصحيح الأصول : ذكره فى مقدمة زيجه. منه نسخة فى خزانة الأوقاف العامة

---

(١) فى هدية العارفين ورد (الجيرى) ج ٢ ص ٢٥١ وفى مخطوطات الموصل (الحبرى) ص ٢٦٨.
(٢) كشف الظنون ج ٢ ص ٩٦٥.
(٣) مخطوطات الموصل ص ٢٦٨.

(١) فهرس خزانة الأزهر ج ٦ ص ٣٠٨ و ٣٠٩.
(٢) كشف الظنون ج ١ ص ٩٠٥ و ٩٠٦.
(٣) الفهرس القديم ج ٥ ص ٢٧٣ وجاء فيه أنه إيضاح المغيب فى الحساب بالربع المجيب.
(٤) فهرس خزانة الأزهر ج ٦ ص ٣٢١.

فى بغداد كتبت سنة ٩٦١ هـ ضمن مجموعة .

٧ – الروضات المزهرات فى العمل بربع المقنطرات .
أوله : الحمد لله مانح الأنعام على الدوام الخ .

وجاء فى مقدمته : « أما بعد فإنه لما كان علم الوقت مندوباً إليه والمعول فى بعض شروط صحة الصلاة عليه ، وجب شرح التوصل إليه بأسهل الآلات وهو ربع الدائرة الموضوع عليه المقنطرات (١) فإنه أخف مؤنة من غيره من باق واضح على كل حال ، ولكنه لا يفضل على المجيب لأن ذلك يعمل على جميع العروض (جمع عرض ويراد به عرض البلد) جملة الأعمال وقد رتبت هذه الرسالة على مقدمة وخمسة وثلاثين باباً » اهـ .

ذكره فى كشف الظنون ، ومنه نسخة فى الأحمدية من خزائن الأوقاف بحلب ذكرها الأستاذ حسن الملا عثمان الحلبى فى المؤتمر العلمى العربى الأول فى الإسكندرية .

٨ – رسالة فى أصول علم الأسطرلاب . أولها : « الحمد لله الذى له ما فى السماوات وما فى الأرض » ... منها نسخة فى خزانة الأزهر (٢) .

٩ – إيضاح المغيّب فى العمل بالربع المجيّب . رتبه على مقدمة ومائتى باب وخمسة — منه نسخة فى دار الكتب المصرية(٣) .

١٠– الأشعة اللامعة فى العمل بالآلة الجامعة .

١١– تحفة السامع بالعمل بالربع الجامع .

١٢– رسالة فى الأسطرلاب .

* * *

ما زال تاريخ العلوم غامضاً . وكذا متفرعات كل علم وما ذلك إلا لانقطاع الصلة بالماضى وما زال عندنا ماضى العلوم التاريخى مجهولا . ومما يجدر بيانه أن العلوم فى مؤلفاتها قد دخلها غلط النساخ فلم تصل إلينا صافية؛ لذلك لا نأمن الغلط فى المؤلفات وفى المصطلحات . وأملنا ألا نقطع الصلة بين علومنا الحاضرة وماضينا التاريخى .

(١) كشف الظنون ج ١ ص ٩٢٢ .
(٢) فهرس خزانة الأزهر ج ٦ ص ٢٩٨ .
(٣) الفهرس القديم ج ٥ ص ٢٧٣ .

وعلم الفلك لا تزال غوامضه بادية ، وخفاياه كثيرة فى مؤلفاته ، وفى معرفة رجاله ، وشيوع الغلط فيها مشهود مما له علاقة بتاريخ العلوم عندنا . ولا نزال فى طريق المعرفة عن صفحات غامضة ، ولا شك أن الضرورة قد دعت إلى التعاون العلمى من طريقه ، فقام المؤتمر الأول للعلوم فى الإسكندرية الذى دعت إليه الإدارة الثقافية بجامعة الدول العربية بمهمة الكشف عن مغلقات العلوم ، والوجهات التاريخية والحاضرة فى المصطلحات العلمية . وكان هذا المؤتمر ناجحاً ، وهو الأول من نوعه ، فراعى الوجهات التاريخية والمصطلحات والمشكلات الحاضرة الأخرى . وكل تفاهم يقرّب المراد . وفى هذا نحاول أن تكون لنا صلات مكينة بأساتذتنا فى الإيضاح وإزالة المبهمات التاريخية . وبهذا يتجلى التاريخ بأبهى صفحاته فنخطو خطوات نافعة ومفيدة .

إننا جهلنا مخلفات أسلافنا فى حين أنه اليوم يعدُّ من ضروريات الحياة فى البحرية والطيران والأرصاد الجوية والفلكية مما له علاقة بنا وبأرضنا ، وكان عمل أجدادنا تمهيداً لهذه النتائج المتحصلة فى أيامنا الحاضرة . فمن الضرورى أن نعرف ما جرى ، ونظهره بالوجه الذى كان عليه صافى المورد ...

يوضح هذا :

أن زميلنا فى هذا المؤتمر الأستاذ حسن الملا عثمان قدم لهذا المؤتمر المنعقد فى أول أسبوع من أيلول (سبتمبر) سنة ١٩٥٣ م بحثاً مفيداً نافعاً بعنوان (جهود العرب فى الفلك) ، وهو مما يستفاد منه وينتفع به كثيراً فى استعراضه التاريخى ...

ومما يسترعى الانتباه أن الأستاذ الفاضل لخّص الفصل الأول من (كتاب فى الأسطرلاب) فبيّن فيه المصطلحات ، وهذا الكتاب نظراً لخطورة بحثه صرنا نتطلع إليه ، ونتحرى معرفة مؤلفه . وكان الأستاذ عثر عليه بين (كتب الأحمدية) من خزانة الوقف العامة فى

حلب وذكر أنه مجهول المؤلف ، نقل منه الرسوم المرسومة فى الآلة المسماة بالأسطرلاب الشمالى ذات الصفائح وبعض أعمالها ، وبين أن الكتاب مشتمل على مقدمة وخمسة عشر فصلا وخاتمة . وذكر ما فى الفصل الأول من نصوص (المصطلحات الفلكيــة) القديمة فى الأسطرلاب .

وأضاف أن فى خزانة الأوقاف بحلب بعض الأدوات الفلكية ، منها أسطرلاب فى ثلاث صفائح من نحاس قطره ٢٤ سنتيمتراً وأسطرلاب مقوّى قطعة واحدة ، وربع من نحاس فى أعمال المواقيت من عمل (ابن الشاطر) ، وبيت إبرة وعلى أطرافها أسماء البلدان وهو من نحاس ، وربع المجيّب من خشب ، وكرة سماوية صغيرة وجميلة دقيقة الصنع ملونة محفوظة داخل غلاف كروى ، وهى من خشب ، وآلة من نحاس على شكل دوائر سبع متحركة حول محور تعرف بها الأوقات(١) .

وزاد الأستاذ فى تعليقه أنه رآها من وقت قريب ، وهناك غيرها لم يذكرها .

ونحن نتمنى أن يوضح تلك الآلات توضيحاً شافياً لزول الإبهام . وأقول :

(كتاب الأسطرلاب) الذى ذكر أنه لمؤلف مجهول نلاحظ فيه لأول وهلة أنه من الكتب المتداولة فى مهمة التدريس ، فهو أقرب للمعرفة لأنه كان معلوماً فى حينه ، إلا أن انقطاع العلاقة بالعلوم أدى إلى هذه الجهالة .

ذلك ما دعا أن أتعقبه فى مختلف المظان فكانت النتيجة أن عثرت على نسخة أخرى من هذا الكتاب فى جامعة طهران لم يصرح صاحب الفهرس(١) باسم مؤلفها. وكم كان فرحى عظيما حينما راجعت ما كنت دوّنته فى فى (تاريخ علم الفلك) فوجدت فيه أن هذا الكتاب من تأليف (ابن الشاطر) نفسه ، فإن موضوعها منطبق على النسخة التى فى الجامعة المذكورة وفيما ذكره الأستاذ حسن الملاّ عثمان من وصف مكانته الفلكية لها فتوضحت ذلك من جراء العثور على بعض مؤلفاته . ويهمنا فى هذه الحالة التحرى عما كان بخطوط المشاهير أو كان مقروءاً عليهم لانقطاع الصلة من أمد بعيد . وإن هذا الأستاذ أى ابن الشاطر من علماء الفلك المعروفين بتحقيقهم وهو من علماء دمشق الذين نستقى من معينهم الصافى ، وكل رغبتنا أن نجد آثارهم بخطوطهم ، أو أن نعثر عليها مقروءة على أساتذة مشاهير أو على مؤلفيها ، فيكون الاعتماد فى التحقيق العلمى لا يداخله التصحيف من غلط النساخ .

ومن المهم ذكره أن رسالة فى الأسطرلاب فى خزانة جامعة طهران لم يعرف بالتحقيق اسم مؤلفها ويظن أنه من رجال القرن الثانى عشر ، وأن أول فصل من فصولها فى المصطلحات ، وهى واحد وعشرون فصلا لم أتمكن من تدقيق ما إذا كانت لها علاقة برسالة ابن الشاطر فى الاقتباس منها أم كانت غير مستقاة ، ومن جهة أخرى أن الخواجة الطوسى كتب فى الأسطرلاب (بيست باب) أى عشرين باباً وفى أوله تعرض للمصطلحات .

وله مختصر منه فى مقدمة وخاتمة وخمسة عشر فصلا. فهل تأثر الأستاذ ابن الشــاطر بهذين الأثرين كما تأثر

(١) فى دار الآثار العربية فى بغداد سبعة اسطرلابات وجميعها مصنوع من البرونز جاء وصفها فى مجلة سومر ج ١٣ ص ٩ — ٣٣ من مقال للأستاذين بشير فرنسيس وناصر النقشبندى وتصويرها فى خمسة ألواح ، ومن هذه الأسطرلابات ثلاثة أهديت من ورثة الأستاذ عبد الحليم الحافاقى المتوفى سنة ١٩٤٢ م وعندى الربع المجيب من خشب متقن الصنع وكرة أيضاً كما أن فى الموصل فى خزانة جامع الباشا أسطرلاباً صغيراً وكبيراً (مخطوطات الموصل ص ٦٧) وهذه تحتاج إلى بحث وتدقيق من نواحيها العلمية لمعرفة صانعها .

(١) فهرست مكتبة السيد محمد مشكاة المهداة إلى جامعة طهران ج ٣ قسم ٢ ص ٨٢٩ .

صاحب النسخة فى القرن الثانى عشر فى الأسطرلاب ، والتأثر بالخواجة ومن معه فى رصده كبير جداً ، وهذا يحتاج إلى تحقيق فى الموضوع ، وبحثنا لا يخص أصل الموضوع وإنما يتناول التاريخ ومؤلفات أهلية ، وفى ترجمة ابن الشاطر أنه تأثر بمؤلفات كثيرة ، ومثل هذه تحتاج إلى معرفة الصلات العلمية بين هؤلاء الأكابر ودرجة تأثر الواحد بالآخرين من أصحاب المواهب العلمية . ومن المؤكد أن ابن الشاطر اعتمد مختصر الطوسى فى الأسطرلاب وهو يوافق كتاب ابن الشاطر من كل وجه وهو الأقرب إلى الاقتباس منه .

ولا شك أننا عرفنا فلكيًّا شاميًّا مشهوراً بتعيين ما عمل من أسطرلابات أو ما ماثل وما زالت مكانة علمائنا مجهولة ، وعندنا (الأستاذ المزى) من المشاهير أيضاً ، وله عمل أسطرلابات ، فهو ممن اختص بعملها واكتسب شهرة .

والأسطرلاب موضوع البحث ، أوله : الحمد لله حمداً يليق بجلاله الخ .

ومن هذه الرسالة علمنا المصطلحات بالوجه الذى بيّنه الأستاذ ، ورأيت منها نسخة عند الأستاذ الصديق أحمد عبيد ، ومنها نسخ فى خزانة الأزهر (١) .

جاء فى قاموس الرياضيات :

ان الأستاذ (زمارد) عثر على أسطرلاب جاء فيه (على بن إبراهيم) المطعم (وهو المترجم) صنعه سنة ٧٣٨ هـ للشيخ على بن محمد الدربندى ولعل هذا من أعظم التحف الباقية وهو فى الخزانة الوطنية فى باريس (١)

(١) فهرس خزانة الأزهر ج ٦ ص ٣٠١ و ص ٣٠٢ .

***

ومن هذه المؤلفات نعرف علاقة المترجم بعلماء كثيرين تأثر بهم وآخرين تأثروا به وأشهرهم تقى الدين بن معروف الراصد ، وهذه الصلات العلمية من أكبر ما نستهدفه فى تحقيق تاريخ العلوم لا سيا الفلكية التى انقطعت عنا مدة .

ومن أهم ما يذكر له أنه أوضح النقص فى الآلات المستعملة فى الفلك من عدة وجوه ، واكتشفت آلة تستعمل فى التحقيقات الفلكية وهى المسماة بالربع التام المعمولة من نحاس ، وهذه من أعظم الاختراعات فى آلات الرصد الفلكية فى حينها للاستغناء فيما يقتضى من عمل الرصد دون حاجة إلى آلة أخرى ، فجاء كتابه (النفع العام فى العمل بالربع التام لمواقيت الإسلام) مؤيداً وجهة نظره .

ومن حسن الحظ أن وقف عليها الأستاذ حسن الملاّ عثمان وأشار إليها فى مقاله المنشور فى كتاب المؤتمر العلمى العربى الأول فى الإسكندرية (٢) ... فظفرنا بالبغية ، وأملنا أن توصف وصفاً دقيقاً بالنظر لكتابه المذكور ، فقد باعد بيننا فى الشقة انقطاع الصلة العلمية .

(١) قاموس الرياضيات بالتركية تأليف الأستاذ صالح زكى المتوفى فى ٢ تموز سنة ١٩٣٧ م .

(٢) طبع فى القاهرة فى مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٥٤ م . وهو من نشريات جامعة الدول العربية (الإدارة الثقافية) .



الصورة في الفلسفة والفن

بقلم الدكتور زكي نجيب محمود

إننا إذ نقف إزاء عمل فنيّ كائناً ما كان — وسأجعل معظم حديثي في هذه الكلمة منصبّاً على التصوير دون سائر الفنون — فإنما نقف إزاء واحد من احتمالات رئيسية ثلاثة ؛ فإما أن تكون الصورة :

أولا — مشيرة إلى شيء في الطبيعة الخارجية ، كأن ترسم منظراً طبيعياً أو فرداً من الناس أو جماعة منهم ، وما إلى ذلك من كائنات .

ثانياً — أو تكون الصورة مشيرة إلى شيء في طبيعة الفنان الداخلية من حيث ارتباط الخواطر في مجرى الشعور أو صلتها باللاشعور .

ثالثاً — أو تكون الصورة كياناً مستقلاً بنفسه مكتفياً بذاته ، فلا هو يشير إلى شيء بعينه في الطبيعة أو في الطبيعة الداخلية ، وها هنا يكون ارتكاز العمل الفني على تكوينه البحت .

في الحالة الأولى والحالة الثانية يكون عمل الفنان محاكاة لمصدر خارج عن طبيعة الأثر الفني نفسه ؛ فهو في الحالة الأولى يحاكي جزءاً من العالم الخارجي ، وفي الحالة الثانية يحاكي جزءاً من العالم الداخلي ؛ وقد تسمى هذه الحالة الثانية « تعبيراً » على اعتبار أن الفنان فيها « يعبر » عن نفسه أساساً ، أي « يخرج » شيئاً مما بنفسه على أي نحو يراه ملائماً لإحداث أثر نفسي في الرائي يشبه حالته .

وأما في الحالة الثالثة فالأمر جدّ مختلف ، لأن الفنان هنا لا يحاكي شيئاً على الإطلاق ، بل هو يخلق تكوينه الفني خلقاً عديم الأشباه في كائنات العالم بأسرها.

فلئن صحّ أن يقال في حالتي المحاكاة إن الجمال هو نفسه الحق ، إذ الصورة عندئذ تزداد قيمتها بمقدار قدرتها على محاكاة ما أراد الفنان أن يحاكيه — في خارج أو في داخل — ففي الحالة الثالثة وحدها ، حالة استقلال الأثر الفني بذاته واعتماده على نفسه ، يكون الجمال قيمة وحدها لا شأن لها بقيمة الحق .

ونعود إلى هذه الحالات فنتناولها واحدة بعد أخرى لندرك العلاقة — في كل حالة منها — بين ما يحاوله الفنان وبين ما نلتمسه لها من أصل في دنيا الفلسفة :

(١)

إذا وقف الفنان حيال الطبيعة يريد نقلها على أي وجه من الوجوه ، فهو — بصفة عامة — إنما يكون في إحدى حالتين :

ا — فإما أنه يريد نقلا حرفياً أو كالحرفي ، بحيث تأتي الصورة انعكاساً تاماً للأصل المصوَّر ؛ وعندئذ تنحصر البراعة الفنية في صناعة الرسم نفسها ، ولا يكون له من فضل في هذه الصناعة سوى حسن اختياره لموضوعه والحواشي التي يحوطه بها على لوحته ؛ ولا يطلب منه عندئذ أكثر من عملية الإدراك الحسي التي يدرك بها دقائق موضوعه تكويناً وتلويناً — أعني أنه عندئذ لا يكون بحاجة إلى فلسفة تهديه في عمله سواء السبيل .

ب ا — وإما أنه لا يريد هذا النقل الحرفي لما هو ظاهر على سطح الطبيعة ، بل يريد أن يلتمس لها حقيقة

قد تكون خافية على العين العابرة ؛ وعندئذ ينشأ هذا السؤال : إذا كانت حقيقة الطبيعة أمراً غير ظاهرها ، فماذا عسى أن تكون لكى أستطيع إبرازها فى صورة فنية ؟

وهنا تدخل الفلسفة إلى المسرح بجعبة مليئة بمحصول غنىٍّ خصب غزير ؛ فقد كان أول سؤال ألقاه الفلاسفة على أنفسهم وحاولوا الإجابة عنه منذ القرن الخامس قبل الميلاد هو هذا السؤال بعينه : ماذا تكون الطبيعة فى حقيقتها ، لأن الظاهر وحده لا يكفى لتفسيرها ؟ — وسأكتفى هنا بعرض إجابة واحدة من إجابات كثيرة ، وأعنى بها إجابة فيثاغورس الذى قد تعرفونه رياضيًّا صاحب نظرية فى المثلث القائم الزاوية ، لكنكم ربما لا تعرفونه فيلسوفاً جابه المشكلة الرئيسية التى كانت تشغل فلاسفة عصره جميعا ، وهى هذه التى ذكرتها : ماذا عسى أن تكون الطبيعة على حقيقتها ؟ وهاكم خلاصة لرأيه :

لئن كانت الطبيعة كما نتلقاها بحواسنا ، أى كما نتلقاها بالبصر والسمع واللمس وغير ذلك من حواس ، قد تبدو كيفيات مختلفة : فألوان مختلفة وأصوات مختلفة وملمسات مختلفات وطعوم مختلفة الوقع على اللسان وهكذا ، إلا أن هذا الاختلاف الكيفى كله يرتدُّ إلى اختلاف فى الكم ؛ فليس الفرق بين شىء وشىء فرقاً فى العنصر أو العناصر التى يتكون منها كل منهما ، ليس الفرق بين قطعة الخشب وقطعة الحديد وقطرة الماء وهبة الهواء فرقاً فى المادة التى يتألف كلٌّ منها من حيث كيفها ، بل هو اختلاف فى « العدد » أو فى « الكمية » هنا وهناك ، واختلاف الكمية وحده كفيل أن يحدث على حواسنا اختلافاً كيفيًّا كالذى نراه ونلمسه .

ذلك أننا إذا جعلنا النقطة تمثل عدد ١ ، فإن الفرق بين النقطة والخط ليس اختلافاً فى طبيعتهما الداخلية ، بل هو مجرد تكرار للنقطة فى امتداد معين فيتكون بذلك

جورج براك — من الفن التكعيبى

خط ؛ ثم إذا حركنا الخط فى اتجاه أفقى يتكون بذلك سطح ، وإذا حركنا السطح فى اتجاه عمودى يتكون بذلك جسم ؛ وليس فى كائنات الدنيا بأسرها ما يخرج عن هذه الحالات الأربع : فإما هو نقطة أو خط أو سطح أو كتلة ، ولما كان الاختلاف بين هذه الحالات ليس إلا اختلافاً فى عدد النقط المطلوبة لبناء كلٍّ منها ، كان الاختلاف بين طبائعها اختلافاً عدديًّا صرفاً : الحد الأدنى فى تكوين الخط نقطتان ، والحد الأدنى فى تكوين السطح المثلث ثلاث نقط ، وفى تكوين السطح المربع أربع نقط ، وفى تكوين المستطيل ست نقط ، وهكذا نستطيع أن نمضى فى تصور الأشكال الهندسية — مهما اختلفت — على نحو يجعل طبائع تكوينها متوقفة على اختلافٍ عددى أصيل فى طريقة التكوين .

وقد تقول : افرض أن هنالك مربعاً من خشب ومربعاً من نحاس ، أفلا يكون بينهما اختلاف كيفىٌّ



بيكاسو — من الفن التكعيبي

بالرغم من اتفاقها فى الشكل الهندسى؟ هنا يجيبك فيثاغورس، ويجيبك معه علم الطبيعة الذرية الحديث ، أن لا ، فخصائص الشيء كائنة فى صورته ، أى فى طريقة تركيبه ، لا فى نوع مادته كما يبدو ظاهره للحواس ؛ فيكفى أن تدرك من الشيء بناءه الهندسى ، أو نسبه العددية لتعرف طبيعته على حقيقتها ؛ لبث هذا الكلام من فيثاغورس أمراً غريباً حتّى جاءنا علم الطبيعة الذرية اليوم يقول شيئاً كهذا ؛ فليس الفرق عند هذا العلم بين خشب ونحاس إلا فرقاً فى التكوين الذرّى الداخل فى كلٍّ منهما ، وقوام هذا التكوين الذرّى عدد من الإلكترونات والبرتونات يزيد هنا وينقص هناك ؛ فخذ ما شئت من هذه الذرات التى لا تختلف إلا فى عدد كهاربها ، ثم رتّبها على هذا النحو يكن لك قطرة ماء ، أو على ذلك النحو يكن لك إنسان من البشر .

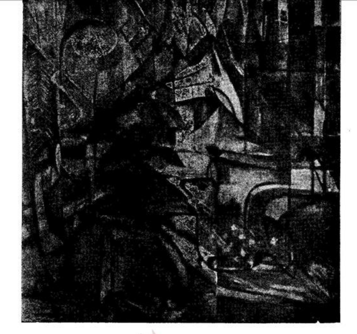
هذا التفسير الكمّىّ للكائنات يهيئ لنا فرصة لا يهيئها سواه ، فى تفسير التباين بين ملايين الملايين من كائنات العالم ، لأن الأشكال الهندسية والنسب الرياضية لانهائية الصور ، فيستحيل — إذن — ألا نجد بينها صورة تقابل كل كائن من كائنات العالم إن كانت هذه بدورها لا نهائية كذلك ؛ وليس الأمر كذلك لو حاولنا أن نفسر العالم الطبيعي بعنصر واحد أو بمجموعة صغيرة من العناصر — كما حاول سائر الفلاسفة فى عصر فيثاغورس — لأن هذا التحديد من شأنه أن يضيق بشتّى صنوف الكائنات ، فإن فسّر منها بعضها ، فهو قاصر عن تفسير بعضها الآخر .

وكان الميدان التطبيقى لهذه النظرية الكمية فى تفسير الاختلافات الكيفية ، الذى جال فيه فيثاغورس وصال ، هو ميدان الموسيقى ، فقد كان أول من تنبه إلى أن كل ضروب الاختلاف الكيفى فى عالم الصوت ، هو فى صميمه اختلاف فى النسب الرياضية بين أطوال موجاته ، فخذ هذه النسبة تكن لك هذه النغمة فى الأذن ، وخذ تلك تكن لك أخرى .

ولو اتخذنا النظرية الفيثاغورية أساساً لوجهة نظرنا إلى العالم ، وجدنا هذا العالم مما يمكن وصفه بلغة الرياضة وحدها : أشكالا هندسية وأعداداً حسابية على السواء .

فضع هذه النظرة نصب عينيك ، وانظر إلى مدارس الفن الحديث : أفلا ترى معى أن الفنان التكعيبى هو فيثاغورى المذهب لحماً ودماً ؟

إن مؤرخى هذا الاتجاه التكعيبى فى الفـن ، ليحدثوننا بأن عبارة هامة قالها سيزان ، كانت بمثابة البداية لهـذه المدرسة الخطـيرة الشأن ، إذ قال : «كل شىء فى الطبيعة قد صيغ على شكل أسطوانى أو كرى أو مخروط»



فرانز مارك — من الفن التكعيبى

وقال كذلك : « انظر إلى الطبيعة بعين ترى فيها الاسطوانة والكرة والمخروط »

وليس لى عين الفنان لأنظر بها إلى الطبيعة تلك النظرة التى أرادها سيزان ، حتى أقرر لنفسى هل أخطأ أو أصاب ؛ لكنى مع ذلك أستطيع أن أرى الإنسان مثلا ذا رأس هو الكرة فى صورته ، وذا جذع وذراعين وساقين أسطوانية الصور ؛ وأستطيع أن أرى الشجرة فإذا هى جذوع وساق وفروع كلها أسطوانية الشكل ؛ وأستطيع أن أرى نجوم السماء وكواكبها كرات سابحة فى الفضاء ، وهكذا .

ومهما يكن من أمر فقد جاء « براك » بعد سيزان ، فتولاّه إحساس قويّ يصور التكوين فى الأشياء ، حتى لقد عرض عام ١٩٠٨ معرضاً للوحات سبع ردّ فيها الطبيعة إلى اسطوانات ومخروطات ودوائر جرياً على مبدأ سيزان ؛ ومن لطيف ما يروى فى هذا الصدد أن ماتيس — وقد كان من المحكمين الذين رفضوا من تلك اللوحات السبع خمساً — كان قد أشار إلى تلك اللوحات إشارة سافرة إذ قال إنها ليست إلا تكعيباً — ومن هذه الإشارة الساخرة نشأ للمدرسة الجديدة اسمها الجديد .

لم يكن المكعب بين الصور الهندسية التى أشار إليها سيزان الذى اقتصر فى إشارته على الأسطوانة والكرة والمخروط ؛ لكن خطوة يسيرة تخطوها من هذا المبدأ كما صاغه سيزان ، كفيلة أن تعمم القول فتجعل حقائق الطبيعة أشكالا هندسية كائنة ما كانت ؛ وذلك هو أقوى طابع ينطبع به الفن الحديث ، فقف أمام الصورة ، وإذا رأيت نفسك قد وصفتها بالحداثة فى أسلوبها الفنى ، فابحث عن مصدر حكمك هذا تجده دائماً مرتكزاً على أن الصور قد أبرزت الجوانب الهندسية التى ينطوى عليها التكوين المصوَّر ؛ كأنما كانت تلك الجوانب الهندسية كامنة فى الشىء ، ثم جاء الفنان فكشف عنها الستار .

ولكنا نتساءل : لماذا كان المكعب مقدماً على



مارسيل ديشان — من الفن التكعيبي

سائر الأشكال الهندسية عند هذه المدرسة الفنية ؟ لعل الجواب هو هذا : إن طبيعة العالم طبيعة معمارية قبل كل شيء، لأن العالم بناء على كل حال ؛ ووحدة الطبيعة المعمارية هي المكعب من الحجر ؛ لا بل إنه ليجوز لنا أن نضرب في التعليل إلى ما هو أهم من ذلك وأعمق ؛ إن تشريح أي كائن حي – بما في ذلك الإنسان – ليوضح أنه بناء من خلايا، ولئن كانت الخلية الواحدة، وهي مفردة وحدها، قد تنداح في شكل لا تكعيب فيه، إلا أنها وهي داخلة مع غيرها من الخلايا في بناء الكائن الحي ، تنضغط من جوانبها بجيرانها حتى لتتخذ هيئة التكعيب . ولقد حدثني طبيب صديق فأنبأني أنك إذا رأيت عضواً من أعضاء الإنسان ، كالكبد مثلا ، وجدته في تكوينه بناء من مكعبات كأي جدار تراه في أي بناء .. وإن كان هذا هكذا، كانت الكائنات هندسية الصورة في صميم تكوينها ، وكان المكعب في مقدمة الصور الهندسية التي منها يتألف ذلك التكوين.

ولئن كان « براك » أحد اثنين وضعا أساس الحركة التكعيبية ، فثانيهما هو « پيكاسو » الذي التقى هو وزميله براك لأول مرة في خريف ١٩٠٧ ، وكان ذلك بعد أن فرغ پيكاسو من لوحته المشهورة « غانيات أڤنيون » التي توصف اليوم بأنها أول صورة في مرحلة الفن التكعيبي.

وإن شئت قليلا من دقة فقل إن للفن التكعيبي مرحلتين : أولى تحليلية ، وأخرى تركيبية :

في المرحلة الأولى التحليلية كان الفنان يفتت أي شيء من أشياء الحياة اليومية المألوفة : كمنضدة أو مقعد أو وجه إنسان ، يفتته في مكعبات ، ثم يعود إلى تجميع المكعبات في بناء نحتي جديد يخلقه لنفسه خلقاً ؛ لقد فتن أنصار التكعيبية بالفورم – أي بطريقة التكوين – فتنة كادت تنسيهم كل ما عداها ، حتى لقد أرادوا أن يتركوا تكوين الصورة يتحدث عن نفسه دون أن يستعينوا باللون إلا إلى الحد الأدنى ؛ أراد براك وپيكاسو للرائي أن يدخل في تكوين الصورة دخولا مباشراً ، فأسقطا عن الصور إطاراتها لئلا يكون ثمة حائل بين الرائي والتكوين الذي يراد له أن يراه رؤية مباشرة ؛ وما أقرب الشبه هنا بين صورة بغير إطارها وبين المسرح الجديد الذي يسمونه مسرح الحلبة ، حيث يقام التمثيل وسط



ليجيه — من الفن التكعيبي

غرفة جلس المتفرجون حول جدرانها ، حتى يكون المتفرجون والممثلون فى حالة التقاء مباشر .

وأراد براك وپيكاسو للرائى أن يلتقى بالتكوين هذا اللقاء المباشر دفعة واحدة ، فلا بأس من وضع المنظر الجانبى للأنف فوق المنظر الأمامى للوجه ، ولا من وضع العين كاملة كما تُرى من أمام على الوجه الذى يُرى من جانب ؛ ولا يسعنا نحن المصريين إزاء هذا الاهتمام بتكوين الأجزاء بغض النظر عما يأتلف منها ، سوى أن نذكر قواعد التصوير المصرى القديم ، لنقول : ما أشبه الليلة بالبارحة .

هكذا بعدت التكعيبية التحليلية بالشىء المصور عن واقعه الظاهر بعداً استحال معه أن تعرف عن الصورة ماذا تصوره ؛ ولماذا تعرف والصورة قد أريد بها ألا تصور شيئاً مما يظهر لك فى العالم الخارجى ، بل أن تبنى بناء جديداً من مكعبات تستخرجها من تفتيت الشىء إلى أجزائه .

لكن أصحاب هذه المدرسة كأنما قد أجهدهم هذا البعد كله عن ظاهر الواقع ، فكرّوا قافلين فى الطريق عائدين من غايتهم التى انتهوا إليها إلى البداية التى بدأ منها الفن على إطلاقه ؛ فلماذا لا يرسمون على اللوحة جانباً واحداً من الشىء رسماً واقعياً ، كأن يرسموا مثلا ظهر مقعد أو ساق منضدة ، ثم يحوكون حول هذا الجزء ما يريدون نسجه من تكوينات هندسية ، فيكون ذلك الجزء الصغير الواقعى فى الصورة رامزاً إلى شىء من عالم الواقع كما يظهر ؟ ولا يكاد الإنسان يبدأ طريقاً حتى يأخذه ما يشبه الهوس فى التحمس له ؛ فما دمنا قد رضينا بأن نثبت فى الصورة جزءاً من الشىء الواقع كظهر المقعد مثلا ، فلماذا لا نضع الجزء الواقعى بذاته ملصقاً إلى اللوحة ؛ لماذا نرسمه كما هو إذا كان يمكن إثباته بواقعيته كلها ؟ ومن ثم راح براك وپيكاسو يلصقان على لوحاتهما قصاصة من جريدة ، أو من ورق اللعب ، أو قطعة من علبة الكبريت ، وهكذا، ثم يديران حول القطعة الملصقة ما شاء لها الخيال أن يقيماه من تكوينات تعتمد على هندسة التكوين وحدها ولا تستعين باللون إلا قليلا .

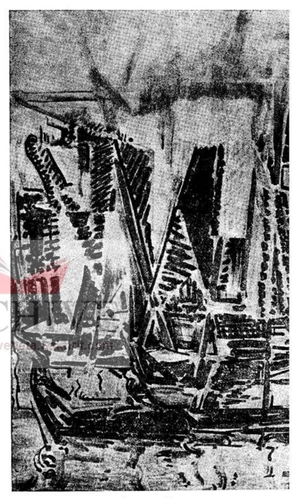
إنه لا مندوحة لمن أراد أن يدخل عالم الفن الحديث عن اطّراح مفهوم الفن القديم اطّراحاً تامّاً ؛ ومفتاح الدخول إلى هذا العالم الفنى الجديد ، هو ألا تنظر إلى الصورة على أنها صورة لشىء مما يتبدى للعين ؛ إننا فى الحقيقة سيئو الحظ فى كلمة « صورة » هذه ، لأنها

وإنى لأسوق هنا عبارة قالها پيكاسو لأردّ بها على من لايزال يسأل : ماذا تعنى الصورة فى الفن التكعيبى ؟ إذ قال :

« إذا كانت التكعيبية قد لبثت أمداً طويلا بعيدة عن الأفهام، ثم إذا كان هنالك إلى يومناهذا من لا يرون فيها شيئاً يسيغونه ، فذلك كله لا يعنى شيئاً ؛ فأنا لا أقرأ الإنجليزية ، ولذلك فإن الكتاب المكتوب بهذه اللغة يكون بالنسبة إلى كالورق الخالى ، فهل يعنى هذا أن اللغة الإنجليزية غير قائمة ، وهل يجوز أن أوجه اللوم فى ذلك إلا إلى نفسى حين أرانى لا أفهم ما لست أعلمه ؟ » .

ويحلو لى فى هذه المناسبة أن أذكر فصلا فكهاً رائعاً كتبه الأستاذ توفيق الحكيم فى كتابه «فن الأدب» يصور به حيرته إزاء الفن التكعيبى ، وذلك حين كان فى باريس يسمع الناس يعلقون فى إعجاب شديد على هذا الفن ؛ ولم يكد يصادف فناناً تكعيبياً فى إحدى قهوات مونمارتر ، حتى دعاه على شراب ليطلب إليه أن يفتح له مغاليق هذا الفن الجديد .

قال الأستاذ توفيق لزميله الفنان التكعيبى إنه زار اللوڤر ورأى اللوحة الفلانية للفنان الفلانى ، ولوحة أخرى لفنان آخر وهكذا ، فكان كلما ذكر اسما من هؤلاء الأعلام ، قاطعه الفنان التكعيبى محتجاً على عدّ هؤلاء من أصحاب الفن بمعناه الصحيح : أتسمى هذا مصوراً ؟ لا ياسيدى ، إنه نقّاش ؛ أتسمى ڤان دايك بلوحته « المسيح فى القبر » فناناً ؟ إنه يستدرّ عطف الرائى بحادث مؤلم ، ولا دخل لهذا فى فن التصوير بمعناه الصحيح ؛ أتسمى «كورو» بلوحته التى يصور فيها الصباح فناناً ؟ كلاّ بل عُدَّه شاعراً إذا أردت ؛ أتسمى لوحة فرنيه عن معركة نابليون فى وجرام فنًّا ؟ قلْ عنه إنه مؤرخ إذا شئت ، إذا ما دخل الفن فى وصف المعارك ، وهكذا وهكذا .



صلاح طاهر — من الفن التجريدى

ما دامت هناك فسيظل الإنسان يسأل : صورة ماذا ؟ ولو عوّدنا أنفسنا على استعمال كلمة أخرى ، مثل : لوحة ، لجاز أن ننسى مفهومنا القديم للفن ، ولأصبحت اللوحة شيئاً إن أشار إلى العالم الخارجى فهى الإشارة إلى صميم ذلك العالم وحقيقة طبيعته لا إلى ظاهره المرئى للعين .

سأله : ما الفن إذن ؟ فقال هو إبراز حقائق الأشياء فى تكوينها الهندسى ، واستطرد الكاتب يبين كيف وضح الفنان رأيه على فخذ دجاجة طلبها له الحكيم فأكلها بعد أن قال إن حقيقته مثلث ، ثم على طبق من السلطة أكله بعد أن قال إن حقيقته ألوان الجزر الأحمر وورقة الخس الخضراء وقطعة البنجر الأصفر ... الخ

ب ٢ — حسبنا هذا عن المذهب الفيثاغورى وما يقابله فى الفن ، لننتقل إلى إجابة أخرى أجاب بها فيلسوف آخر — هو أفلاطون — عن السؤال نفسه ، وهو : ماذا عسى أن تكون حقائق الكون الكامنة وراء ظواهره — ما حقيقة الإنسان مثلا ، وما حقيقة الدائرة أو المثلث ؟

يقول أفلاطون ما معناه : إن أفراد الكائنات كما نراها فى دنيانا الظاهرة هذه ، يستحيل أن تكون هى الحقائق ؛ خذ الدائرة مثلا ؛ ففى عالمنا الحسى دوائر كثيرة ، فهنالك أقراص من المعدن دائرية ، وقطع من النقود دائرية ، وأرغفة من الخبز دائرية ، وهناك دوائر مرسومة على الورق وغيره ؛ فهل هذه كلها دوائر حقًّا ؟ كلا ، لأننا نلاحظ بينها تفاوتاً ، فالدائرة فى قطعة النقود أكمل منها فى الرغيف ، والدائرة المرسومة بالفرجار على الورق أكمل من دائرة القرش ، وهكذا تستطيع أن تتصور سلّماً متدرجاً من دوائر يعلو بعضها على بعض فى نصيبها من حقيقة الدائرة ؛ فأين تكون « الدائرة » الكاملة ؟ إنها لا تكون إلا كائناً عقليًّا ، هو الذى نسميه « مثال » الدائرة ، فاذا لم يكن هذا « المثال » العقلى كائناً بيننا فى عالم المحسات ، فلا بد أن يكون هناك عالم عقلى لهذه المُثُل كلها .

ولكن ما الفرق بين مثال الدائرة والدائرة كما نراها فى عالم الحس ؟ بين مثال الشجرة والشجرة كما نراها فى عالم الحس ؟ بين مثال الإنسان والإنسان كما نراه فى عالم الحس ؟ الفرق هو أن المثال فى كل حالة من هذه الحالات مجرد ، أى أنه متخلص من كثير من التفصيلات التى نراها عالقة بالكائنات الحسية ؛ فالشجرة كما نراها هنا وهناك ذات أوراق وذات ثمار وهكذا ، لكن هل هذه الأوراق وهذه الثمار جزء من حقيقة الشجرة ؟ كلا ، إذ نستطيع أن ننزع عنها أوراقها وثمارها وتظل « شجرة » — وهكذا تستطيع أن تجرد الكائن الجزئى من كثير جداً من تفصيلاته العالقة به ، وتظل حقيقته قائمة .

ضع هذه الفكرة الأفلاطونية نصب عينيك وانظر إلى عالم الفن الحديث ؛ ألست ترى شبهاً شديداً بينها وبين ما تذهب إليه مدرسة التجريد ؟ إن الفنان التجريدى لا يهمه أن يثبت الشجرة التى يراها بكل ما يراه فيها من تفصيلات ، لأن هذه التفصيلات زائلة عابرة ، وإنما يهمه أن يستبقى منها ما يكون لها بمثابة الجوهر الثابت ، وبهذا يضع الطبيعة على لوحته ، لا كما تراها العين ، بل كما يفهمها العقل .

والحق أن الفن قد سار فى تاريخه من التعين إلى التجريد على نحو قد يؤيد لنا وجهة نظر التجريديين المعاصرين ؛ ألم يبدأ الفن صوراً على جدران الكهوف تصور الحيوان المراد اصطياده تصويراً مباشراً ؟ وإذا نحن أدخلنا الكتابة فى أنواع التصوير — ولا شك أنها كذلك — قلنا إن الإنسان قد استعاض عن الصور المباشرة بكتابة مصورة يكتفى فيها بالرمز إلى الموضوع دون رسمه رسما مباشراً ؛ ثم أخذت الصورة الكتابية تبعد عن الرمز



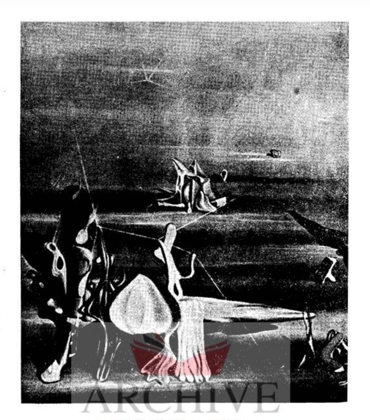
ديلاكروا — من الفن الكلاسيكى

التصويرى شيئاً فشيئاً — مارة خلال المرحلة الهيروغليفية — حتى انتهت أخيراً إلى هذه الأحرف الهجائية التى نستخدمها فى كلماتنا ، والتى إن هى إلا تصوير بلغ غاية فى التجريد ، وانظر — إذا شئت — إلى كلمة « شجرة » فهل ترى أية رابطة بين صورتها وبين الشجرة ذاتها التى أريد تصويرها بتلك الكلمة ؟ ليس بين الطرفين أدنى شبه ، ومع ذلك فطرف منهما يصور طرفاً على سبيل التجريد لا على سبيل التعين الجزئى .

ونعود إلى الفن التجريدى الحديث ، أو إن شئت فسمه الفن اللاموضوعى ، أى الذى هو بغير موضوع مما تراه الأعين رؤية مباشرة ؛ فنقول إن من هؤلاء التجريديين من يتصل بالمدرسة التكعيبية صلة قريبة ، وهم أولئك الذين يقصدون بالتجريد إلى تكوينات هندسية مقصودة لذاتها ، لكنى أترك الحديث عن هذا الفريق لأعود إليه حين أتحدث عن الفن الذى تستقل فيه اللوحة عن كل ما عداها — وأما الفريق الثانى فهو أولئك الذين يجردون من الطبيعة ألوانها ليتناولوا هذه الألوان وحدها دون موضوعاتها فيركبونها على أى نحو تهديهم إليه أذواقهم ؛ وزعيم هذه الجماعة هو كاندنسكى الذى جعل اللوحة الفنية موسيقى لونية لا أكثر ولا أقل .

ب ٣ — ونعود إلى عالم الفلسفة مرة ثالثة وأخيرة ، إلى أرسطو الذى اتفق هو وأستاذه أفلاطون فى جانب واختلف عنه فى جانب ؛ فهو كأستاذه يرى أن الفورم فى أى كائن ليس هو التفصيلات الجزئية التى نراها عالقة بهذا الكائن ، بل هو جوهره الذى يحدد حقيقته ، لكنه يختلف عن أستاذه فى أن هذا الفورم لا يقوم وحده فى عالم عقلى ، بل هو دائماً كائن فى الشىء ذاته ، وهو الذى يطبع الشىء بالطابع الذى يجعله منتسباً إلى هذا النوع أو ذلك من أنواع الكائنات — الفورم فى الشىء هو الوظيفة التى يقوم بها ذلك الشىء ، فالفورم فى الفرد من أفراد الإنسان هو الوظيفة التى تجعل من الإنسان إنساناً والفورم فى الشجرة هو الوظيفة التى تجعل من الشجرة شجرة وهكذا ؛ ومعنى ذلك أن الفورم هو مصدر الحركة والنشاط والفاعلية فى الشىء ، أى أن الفورم فى الشىء هو « طبيعته » أو « حقيقته » .

إن لكل شئ فى الطبيعة — عند أرسطو — غاية يريد تحقيقها ؛ هذه الغاية تكون موجودة فيه بالقوة قبل تحقيقها ، ثم توجد فيه بالفعل بعد تحقيقها ؛ وهذه



تانجى — من الفن السيريالى

السيرة ، أو هذا الانتقال من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل هو الفورم الذى يحدد طبيعة الشىء ؛ فالحبة تلقيها فى التربة إنما تنزع أن تصبح شجرة من صنف معين ، وهى لاتنى تكدُّ حتى تحقق هذه الغاية ، وهذا الكدُّ منها لتحقيق طبيعتها هو الفورم .

وهكذا ترى معنى الفورم فى الطبيعة قد اختلف اختلافاً جوهرياً عند أرسطو عنه عند فيثاغورس وأفلاطون ؛ فهو عند أرسطو فاعلية ونشاط ، وأما عند فيثاغورس وأفلاطون فهو صورة ساكنة ؛ هو عند أرسطو حقيقة تطورية بيولوجية ، وأما عند فيثاغورس وأفلاطون فهو حقيقة رياضية .

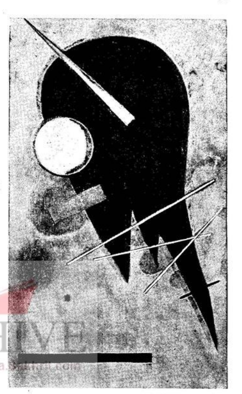
الفورم عند أرسطو هو فكرة النوع انطبعت بها المادة فأصبحت بها فرداً ينتمى إلى ذلك النوع ؛ وأفراد النوع الواحد تتفاوت فى درجة تحقيقها لفكرة نوعها .

فكيف يكون الفن على هذا الأساس الأرسطى ؟ يكون الفنان فناناً بمقدار ما يستطيع أن يصور لنا فرداً واحداً تصويراً يعبر فيه عن حقيقة النوع كلها ؛ كأن يبرز الشجاعة فى شجاع ، والطموح فى طامح والبلاهة فى أبله ، والحكمة فى حكيم وهكذا .

وأحسب أن الفن بمعناه الكلاسيكى تطبيق يقوم على هذا الأساس .

(٢)

كل هذا الذى أسلفناه إنما هو تحليل لوقفة واحدة من الوقفات الثلاث التى ذكرناها فى مستهل هذا البحث ،



كاندسكى — من الفن التجريدى الهندسى

وأعنى بها وقفة الفنان حين يريد أن يشير بفنه إلى الطبيعة ، فى ظاهرها حيناً ، وفى صميم حقيقتها حيناً آخر ؛ وهو إذ يشير إلى الطبيعة فى صميم حقيقتها ، فهو إما أن يجعل تلك الحقيقة أشكالا هندسية ، أو تجريداً للجوهر ، أو إبرازاً لوظائف الكائنات فى فاعليتها ونشاطها .

على أن الفنان قد يقف وقفة أخرى ، بأن يجعل عمله الفنى إخراجاً لطبيعته هو الداخلية ، وهنا تأتى المدارس التعبيرية والسريالية وما يدور مدارها .

وإنى لأخشى طول الاستطراد فى الحديث ، فأترك هذه الناحية من الفن ، لأنتقل مسرعاً إلى حكمة موجزة أقولها فى الوقفة الثالثة .

(٣)

ثالث الوقفات التى يمكن للفنان أن يقفها إزاء عمله الفنى ، وقفة يريد بها ألا يجىء إنتاجه صورة لشىء كائن ما كان خارج حدود ذلك الإنتـاج نفسه ، وها هنا نجد « الفورمالزم » بأكمل معانيه ، إذ الصورة هنا لاسند لها إلا نفسها ، وبديهى أن يلجأ الفنان هنا كذلك إلى التجريد ، لكنه لا يجرد من الشىء جوهره كما فعل زميله فى الحالة التى أسلفنا ذكرها ، بل يجرد تجريدات هندسية أو لونية كل عمادها وقعها فى الإدراك الحسى ، وإما أن يقبلها هذا الإدراك الحسى أو يرفضها — إن اللوحة فى هذه الحالة لا تعبر عن أى شعور أو عاطفة أو انفعال ، لأنها لو فعلت كانت ناقلة عن نفسية الفنان ؛ فلست ترى على اللوحة إلا أشكالا هندسية مجردة كأن ترى مربعات أو دوائر سوداء على أرضية بيضاء ، بل قد ترى مربعاً أبيض على أرضية بيضاء ، أو ترى تشكيلات من مربعات ودوائر ومستطيلات ؛ ولعل فى هذا ما يذكرنا بقول أفلاطون :

« إن جمال الأشكال ليس — كما يظن معظم الناس — جمال الجسوم الحية أو جمال الصور ، لكنه جمال الخطوط المستقيمة والدوائر وسائر الأشكال — ذوات السطح أو ذوات الحجم على السواء — المكونة من الخطوط والدوائر تكويناً نصوغه بالمخرطة والمسطرة ؛ فعندئذ لا يكون الجمال — كما هى الحال فى بقية الأشياء — جمالا نسبيا ، بل هو جمال ثابت مطلق »

ومن زعماء هذه الحركة الفنية فى عصرنا مالفتش الروسى Malevich ، وموندريان الهولندى Mondrian .

ولا حاجة بى إلى القول بأن الفن العربى قائم معظمه على هذا التجريد الهندسى ، كما نراه فى زخرفة العمارة

وفى السجاد والأثاث بل فى الكتابة وغيرها .

* * *

إن ما ذكرناه حتى الآن هو إجابة عن هذا السؤال : ما هى الصورة (أى الفورم) عند بعض الفلاسفة من جهة ، وعند بعض رجال الفن من جهة أخرى ؟

١ – فالنظرية الفيثاغورية فى الفلسفة ، تقابلها التكعيبية فى الفن .

٢ – ونظرية المثل الأفلاطونية فى الفلسفة ، يقابلها الفن الذى يجرد من الشىء جوهره .

٣ – والنظرية الأرسطية فى أن الصورة هى ما ينطبع به الكائن الفرد بحيث ينتمى إلى نوع معين ، يقابلها الفن الكلاسيكى .

وهذه الثلاثة كلها تفسيرات للصورة حين تُعنى بإبراز الطبيعة على حقيقتها .

٤ – والتحليل النفسى للشعور واللاشعور ، تقابله فى الفن مدارس التعبيرية والسيريالية .

٥ – واستقلال الفن فى عالم وحده ، عالمٍ ثالث ، بين الطبيعة والذات ، يقابلها التجريد الخالص فى الفنون .

لكن هناك سؤالاً آخر ، لعله أهمُّ من السؤال الذى حاولنا الإجابة عنه وهو بغير شك أعسر جواباً ، وأعنى به هذا السؤال : متى تكون الصورة (الفورم) جميلة ؟ فسواء كانت الصورة تكويناً هندسيًّا ، أو تجريداً لجوهر الشىء المرسوم ، أو إبرازاً لحقيقة النوع متمثلة فى الفرد الواحد ، أو غير ذلك ، فهو قد يوصف بالجمال هنا وهنا وهناك ، ومن ثَمّ ينشأ سؤالنا الجديد : متى تكون الصورة جميلة ، بغض النظر عن اختلاف الوجهة التى يختارها الفنان فى تفسيرها ؟

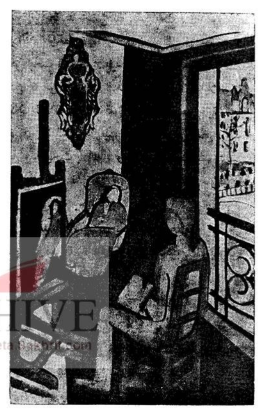
إننى ها هنا أغض النظر عن بحثٍ فرعى هو غاية فى الأهمية والخطورة إذا أردنا أن نفهم الفن على حقيقته ، وهو البحث الذى نسأل فيه : هل الجمال هو حقًّا غاية الفن كما هو شائع بين الناس ؟ فالواقع أن تحليلا قليلا كاف للدلالة على أن القول بأن الجمال هو غاية الفن إن هو إلا السذاجة بعينها ، لكنى أغض النظر الآن عن هذا البحث بأكمله ، وحسبنا أن تحدث عند الناظر إلى الأثر الفنى نشوة من نوع معين ، لنسأل سؤالنا ، وهو : ما سرُّ هذه النشوة ، وما مبعثها ؟

أعتقد أنه لا بد أن تكون هناك علاقة وثيقة بين ما يبعث فينا النشوة الجمالية وبين التكوين الفسيولوجى والنفسى للإنسان المشاهِد .

فأيهما أبعث إلى الراحة عند الإنسان : الخط المستقيم أم الخط المنحنى ؟ أظن أن أحداً منا لا يتردد فى تفضيل المنحنى على المستقيم ، لأن البصر يستريح للأول أكثر مما يستريح للثانى – لماذا ؟

لأن العين وهى تتعقب الخط المستقيم ، خصوصاً إذا طال امتداده ، تحاول أن تحتفظ بالحدقة فى وضع واحد تقريباً ، ومن ثَمَّ يكون التعب والملل ؛ ذلك بالطبع إذا لم يكن الخط المستقيم من القصر بحيث ندركه والرأس ثابت فى موضعه ، بل يطول بحيث يضطر الرائى إلى إدارة رأسه ومع الرأس البصر – فلا عجب أن يقع الخط المستقيم الطويل من مُشاهِدِه موقع الصلابة والجفاف ، ولا عجب كذلك أن اضطر فنان العمارة دائماً أن يحنى العمد فى أسافلها وأعاليها بقواعد ورءوس فيها انحناء .

والخط المنحنى أروح للبصر لأن عضلات الإبصار فى متابعته لا تثبت على حالة واحدة ، بل بحكم استدارة



ماتيس — صورة تبين قيمة التماثل «السيمترية»

الخط تتغير حالة الحاسة المبصرة فيزول أساس التعب والملل — ومن ثم ترانا نصف الخطوط المنحنية بالانسياب والرشاقة واللين .

لكن الانحناء إذا ما بلغ حدّ الاستدارة الكاملة — فى دائرة تقع كلها فى مجال الإدراك الحسى — يفقد كثيراً من جماله . لماذا ؟ لأن التباين هنا سيزول ويحل محله الاطراد . فالمشاهد سيقع ببصره على مركز الدائرة ، ولن يجد البصر ما يلفته إلى اليمين أكثر مما يلفته إلى اليسار ، أو إلى أعلى أو إلى أسفل ، ومن ثم يكون الاطراد الممل .

كثيراً ما أبدى فلاسفة اليونان فتنتهم بالدائرة لما فيها من الاستمرار والبساطة ، حتى لقد حسبوا أن الكواكب تدور فى أفلاك مستديرة لجمال هذه الأفلاك الدائرية — لكنى أرى الدائرة ينقصها الحافز المثير ، ومن ثم ينقص جمالها . نعم إن فى الفن الكلاسيكى أمثلة كثيرة فيها هالات مستديرة تحيط بالوجوه ، لكنها تخف على العين لسببين : أولهما أن الوجه نفسه بمثابة كسر للاطراد ، والآخرهو أن أمثال هذه الهالات توحى بفكرة تصرف النظر عن الدائرة نفسها ، كفكرة الشمس المشعة أو القمر المضىء .

وبديهىٌّ أن هذا الحكم لاينطبق على الدوائر الصغيرة داخل الصورة كأزرار الثوب مثلا — لأن البصر لايقف عند الواحدة منها وقفة خاصة بها ، بل يتخذ منها نقطاً تقسم له الصورة تقسيما قد يساعد على انتقال العين انتقالا مريحاً من جانب من المرئى إلى جانب آخر .

ومن أهم الأمثلة التى أوضح بها وجهة النظر القائلة بأن جمال الفورم مرتكز فى النهاية على تكويننا الفسيولوجى والنفسى ، المماثلة أو السيمترية ؛ فلماذا يكون فى المماثلة جمال ؟ ومتى يكون ؟

يلاحظ أولا أن الإنسان نفسه فى تكوينه الجسدى تماثل بين الجانب الأيمن والجانب الأيسر ، ولا تماثل هناك بين أعلاه وأسفله ؛ ولذلك ترانا نقصر الحديث فى المماثلة فى الأثر الفنى بين الجانب الأيمن من الصورة أو من البناء ، أما بين الجانب الأعلى والجانب الأسفل فالمماثلة لا تطلب أبداً ، بل يكاد عدم المماثلة هنا أن يكون شرطاً ، ففى أعلى تكون السماء — مثلا — وفى أسفل يكون المنظر الأرضى — أفلا يكون هذا نفسه انعكاساً لتكويننا الجسدى ؟ أضف إلى ذلك أن المشاهد لايحرك رأسه من أعلى إلى أسفل بقدر ما يحركها

من اليمين إلى اليسار ، ولهذا كانت المماثلة مطلوبة بين اليمين واليسار وغير مطلوبة بين الأعلى والأسفل .

إن المصور عادة يضع فى وسط صورته ما يسترعى النظر ، كأن يضع شخصاً أو مجموعة أشخاص وسط منظر طبيعى ، حتى إذا ما استقرّت العين على هذا المركز ، حدث لها جذب طبيعى أن تجول فى بقية الجهات متجهة يميناً ويساراً ، فإذا ما كان هنالك اتزان بين الجانبين استراحت راحة مصدرها الاقتصاد فى جهدها العضلى .

إن الإيقاع على فترات متساوية ظاهرة مألوفة فى طبيعة الإنسان نفسه ، فبين ضربات القلب انتظام ، وبين وحدات التنفس انتظام ، وبين النوم واليقظة انتظام وهكذا — وأحسب أن هذا الإيقاع الفطرى فينا هو ما يجعلنا نتوقعه فى مدركاتنا ، ونستريح إذا وجدناه ، ويصيبنا القلق إذا فقدناه ، من هنا كان الوزن فى الشعر ، وكانت السيمترية فى العمارة وفى التصوير — قارن حالتك وأنت تتبع بنظرك جداراً طويلا لا يكون فيه أبداً ما يقسمه إلى فترات ، بحالتك إذا كان هذا الجدار منقسما إلى وحدات تحددها أبراج أو عواميد أو غير ذلك — لكن هل يكون معنى ذلك أن يعمد المصور — مثلا — إلى جعل صورته متماثلة أدق المماثلة فى يمناها ويسراها ؟ كلا ، بل إنه يعتمد على مبدأ المماثلة دون أن يطيعه طاعة عمياء ، فالإنسان الرائى إذا ما وجد الأيمن مختلفاً عن الأيسر انتابته صدمة توقفه ، فان كان سبب الاختلاف مثيراً لاهتمامه فإن ذلك هو مصدر جمال الفورم ، أما إذا كان الاختلاف الذى سبب الصدمة غير مثير لاهتمامه ، اجتمعت الصدمة إلى خيبة الأمل ، وفقد الفورم كل جمال مقصود أو غير مقصود .

إن مشاهد الطبيعة نفسها تقاس « روعتها » (لاحظ العلاقة بين الروعة والروع) بهذا المبدأ نفسه : يتوقع المُشاهِد أن يرى رتابة ، فإن وجدها نام واستراح ، وإن انكسرت الرتابة بالاختلاف والتباين ، حدث أحد أمرين ، فإن كان سبب الاختلاف مثيراً للاهتمام كان المنظر رائعاً ، وإلا كان قبيحاً .

الحقيقة أن مبدأ السيمترية نفسه — أو إن شئت فقل مبدأ الإيقاع — يمكن اعتباره فرعاً عن مبدأ أشمل فى فطرة الإنسان وطريقة تكوينه ، وذلك هو ميل الإنسان أن يرى وحدة فى الشىء المدرك .

فإذا كان الشىء من الصغر بحيث تدرك العين وحدته بغير عسر امتنعت ضرورة الإيقاع بين أجزائه ، أما إذا كان من الكبر بحيث تحتاج رؤيته إلى انتقال العين من جانب إلى جاتب ، فعندئذ تريد العين أن ترى كل جزء وكأنما هو وحدة — ومن ثم وجب على الفنان أن يعين العين على ذلك فى انتقالها من هذا الجانب إلى ذلك من جوانب الصورة أو البناء .

وأما إذا كان الشىء أكبر جداً من أن يدركه الإنسان وهو فى موقف واحد ، حتى إن دار برأسه فى كل الجهات — كمدينة مثلا أو غابة — فلا ضرورة عندئذ أبداً أن تجىء المدينة أو الغابة متماثلة الجوانب ، بل يكفى أن يكون هذا التماثل فى كل جزء منها مما يمكن للرائى أن يدركه فى وقفة واحدة . فالمماثلة فى الشارع الواحد ، أو فى الميدان الواحد مطلوبة ، لكنها لا تطلب فى المدينة باعتبارها كُلاًّ واحداً .

مبدأ الوحدة التى تضم كثرة العناصر فى كائن واحد هو مبدأ أصيل فى الفنون على اختلافها — هو المبدأ الذى بمقدار تحققه يكون للأثر الفنى قيمته .

فالرائى الغافل الذى ينظر إلى زهرة مثلا فيرى وحدتها ويغفل عن الكثرة المكونة لهذه الوحدة ، يفوته كثير من جمال ما يراه ، والذى يفوته عندئذ هو إدراك الفورم الذى يربط الأجزاء .

غير أن مجرد الكثرة لا يكفى .

فالكثرة التى هى مجرد تكرار عددى كدقات الساعة أو قضبان السور الحديدى أو صفوف الجند ، قليلة الجمال لقلة فاعلية المبدأ التوحيدى .

بل لا بد أن تكون الأفراد منوعة ومع ذلك يكون بينها وحدة ، كأعضاء الجسم الحى ؛ فالأفراد فى زحمة من الناس أجمل من الأفراد فى صفوف ، والأشجار فى غابة أجمل منها فى حديقة متسقة .

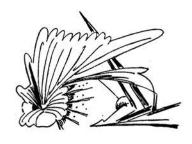
نعم إن للتكرار العددى جماله ، لكنه جمال تكفيه لمحة ، وليس هو الجمال الذى يزداد غزارة كلما عاودنا إدراكه .

والتكرار العددى محدود فى قدرته على تداعى الأفكار، إذ ما يستدعيه عضو هو نفسه ما يستدعيه عضو آخر — وما هكذا الكثرة المنوعة الأفراد ، ومن ثم تكون الخصوبة والغنى .

وأعتقد أن التزام الشعر العربى قافية واحدة مكررة فى القصيدة يفقده شيئاً من جمال تكسبه القصيدة لو تنوعت قوافيها .

والجمال الزخرفى المكون من تكرار الوحدات أقل من جمال الطبيعة المنوعة المحتوى .





ذكرى جواد

بقلم السيدة ملك عبد العزيز

« مهداة إلى بطل معركة القنال الشهيد جواد على حسنى »

دخلت يوماً والظلام جاثمٌ على البطاحْ
والبحر مكفهرٌ الوجه قاتم النواحْ
دخلت قبواً فى رحاب الشط مظلم القرارْ
فى قاع وهدة قصيةٍ
موحشة الجوارْ
وفى ظلام القبو شاهدت عيونى
على الجدار أحرفاً من الوهجْ
الدم فيها والحياة تختلجْ
شممت ريحها كأنه البخورْ
فى قدس معبد يغص بالنذورْ
خلعت نعلى وانحنيت فى خشوعْ
وكدت ألثم الجدارَ ...
أغسل الحروف بالدموعْ
لكننى أبيت أن يمسَّ قدسها بشرْ
أو أن يذيب الدمع من جلالها أثرْ
ركعت ، والعينان فى غلائل الدموعْ
ومن خلال الدمع لاح لى فتى وديعْ
فى وجهه غضارة الصبا
فى عينه الألقْ
فى خطوهِ الفتىِّ دفعة الحياة تنطلقْ
فى ثغره لحن كبهجة الصباحْ
يرسله للحب للأشواق للأفراحْ

* * *

وفجأة تقلّص النغمْ
النور فى الآفاق غاض وانبهم

البومُ صاحَ ....
موكب الخراب قد ألمّ
عصابة الغربان فى سوادها الأصمّ
تدافعت على الشطوط الآمنات كالبَهَمْ
تريد أن تمزق الحياة والصباحْ
وتخنق الأنغام والأحلام والأفراحْ

* * *

وفجأة تقلّص النغمْ
وفارت الدماء فى العروق تنتفضْ

« بل دون خطوكم لباب جنّتى بحارْ
أملؤها بالدم بالدموع بالنّصَبْ !
حبيبتى حبيبتى خباؤها حرمْ
لا لن تمس قدس أرضها قدَمْ
حبيبتى حبيبتى : عن وجهك الجميل
عن نبعك الصفىّ ، عن مهادك الظليلْ
أقدم الحياة والشباب والأمل
ففى قرار القلب يا حبيبتى
نار الكفاح والصراع تشتعلْ »

* * *

وفجأة تقلص النغمْ
وسافر البطـــلْ
لأرض سينا فى بطاحها الفساحْ
يصد أرجال الجراد يذروها لمغرب الرياحْ

* * *

الرمل كالبحار موجه عتىّ
يثقّل القدمْ
ويُشعل الألمْ
والهول حوله قذائف الحممْ
والنار كالطوفان سيلها عَرِمْ
والليل مخضوب الشفاه بالردى والدمْ
لكنّ فى قلب الفتى جناحْ
يعلو بجسمه فوق الثرى مع الرياحْ
ويستخفّ بالهلاك والعدمْ .

* * *

وفجأة تقلص النغمْ
رصاصة فى صدره تضرجت بدمْ
الكف فوق جرحه ...
والكف فى السلاح لم تنمْ
لا لم يَهِنْ

يريد أن يواصل الجلاد والصراعْ
حتى يمر فى قلب الدجى الشعاعْ

* * *

الجرح ينزو تشرب الرمالْ
رحيقه الوردىّ كالعذب الزلالْ
والضعف يسرى فى الجواد الجامحِ
وجسمه الريان يذوى كالشهاب النازحِ .
« جوادُ : بل ستستريح يا جوادْ
لموعدٍ بعد الشفاء مقبلِ »

* * *

وعنوةً أقلّهُ الرفاقْ
ليمنحوه مرفأً يظل راحته
لكنّه عَلِيم
والجرح فى فؤاده مخضّب بدمْ
أن البغاة فى طريقهم إلى الحمى
أن البغاة جمعهم لم ينفصمْ

* * *

حشدٌ جديد لمّ جمعه ، حشد جديدْ
حشدٌ من الغيلان جهّزوا الدمار والقيودْ
لأرضنا الحسناء ، أرض بورسعيدْ
« حبيبتى السمراء لن يأسرها العبيد
ودون ذلها فيالقٌ فيالقٌ تبيدْ »

* * *

« لا يارفاقُ ما بجسمى حاجة إلى طبيبْ
طبّى هنا فى أن أذود العار عن بيتى الحبيبْ
لا يارفاقُ لن أموت جيفةً بلا ثمنْ
الحشد آلافٌ ولكنى سأعــلِمُ الزمنْ
وأعلم الطغاة والبغاة والمحنْ
أن الحياة أغلى ما تظله الحياهْ
وأن من يعدو عليها يدفع الثمنْ »

* * *

« هاتوا العتاد يا رفاقُ إننى أموتْ
وقبل أن أضلّ يا رفاقُ فى غوْر السكوت
بربكم أريد أن أتم قصتى ....
حكايتى تئودنى فى قلبىَ الصموتْ »

* * *

وحاول الرفاق عنوةً أن يحملوه
لكنّه تحدى بالسلاح بالقَسَمْ
فأسلموا عتادهم لكفه الجرىء
وأسرعوا ليبعثوا بنجدة تُسلِمْ .

* * *

وخلف ربوة صغيرة من الرمالْ
تحصّن البطلْ
للمدفع الصغير فى يديه قالْ :
يا لهفتى إليك يا رفيقْ
يا أجمل الأحباب يا أغلى صديقْ
وضمّه لصدره الجريح
كأنه طفلٌ
فى المهد يستريح

* * *

ولاح فى البعد القصىّ جحفلٌ
من البغاة يرصد الطريقْ
تقدمت جموعهم على المدى
مرصوصةً مرصوصةً
كأنها الجدار فى بنيانه الوثيقْ .
والشبل خلف ربوة الرمال قابعٌ
توتّرتْ يداه فوق مضرب الزناد
« لا لن نموت جيفة بلا ثمنْ
لا لن تمس قدس أرضنا قدمْ »

* * *

وانطلق الزناد
يحصد الجـــرادْ .

عشرون بل خمسون بل مائهْ
والنار فى الفؤاد لم تزل تفورْ
عشرون بل خمسون بل مائهْ
والنار فى الفضاء تحصد الطيورْ
البوم والغربان عشّاق الخرابْ
تساقطوا تساقطوا كحفنة الذبابْ !

* * *

وأوهنَ البطـــلْ
لم يبق فى عتاده ثمّ رصاص ينطلقْ
فلولهم تساءلت : « ما أسكت اللغبْ ؟ »
لا بد أنه كمين كى نبيد فى اللهبْ
يا كم ترى يكون ذلك الجيش، الذىقد أوْهَنَ العصَبْ
لا ريب أنه جيش عتىٌّ كاسر لَجَبْ ! »

* * *

حثالة الأشرار ساروا فى حذرْ
وأرسلوا النيران — سترا — للكثيب المنفردْ
لكن جيشاً فى الكثيب لم يجبْ
الطفل فوق الرمل والحديد منكفئْ
على الزناد كفّه وفى الثّرى
كفٌّ سخية الآلاء فى الرمال تختبئْ .

* * *

عشرون عاماً يا جوادُ يا طفلى الحبيبْ
نثرتها بين الرمال الشُّقر ما بين النجودْ
وجاء غيلان القناة موقدو الحقودْ
وللموها ... ثم ساروا للمدى البعيدْ ...

* * *

الطفل أغفى ... طفلنا الحبيبْ
الطفل لم يمت فى قلبه الوجيبْ
فى قاع قبرٍ مظلم رمُوه
وفى الحديد الصّلد قيدوه

لم يضمدوا جراحه ... لم يرحموه .

* * *

وعندما تنفست فى صدره الحياه
وللضياء فُتِّحت عيناه
فى قسوة لربهم قد جرجروه
عسى بعسفهم وبطشهم يبوح
بسر ذلك الجيش المظفَّر العجيب
ذاك الذى أصلاهمو الدمار والنحيب .

* * *

ياويحهم ...
ويح الوحوش البيض فى العصر الجديد !
يا ويحهم ...
يا ضيعة الإنسان ، يا نقض العهود
أبناء « ميرابو » تواصوا بالكنود
الكهرباء تُرعد الجسم العنيد
والنار فى جراحه ...
النار والحديد
والجوع والحرمان من قطرة ماء
ليطفئ الظَّما فى جسمه المكدود

* * *

لكنه أبى ... أن يُسْلِم السلاح
الروح لم تزل عتيَّة الكفاح :
فعندما للقبو أرجعوه
فى جرحه النزِىِّ غمَّس القلم
وسطَّر الخلود فوق صفحة الجدار
يقص قصة الفداء قصة الألم
نذالة الوحوش روعة الإصرار .
الجرح جرحى يا جوادُ ... فى جسمى الألم
الجرح جرحى يا جوادُ ... فى قلبى النقم
الجرح جرحى يا جوادُ ... جرح بورسعيـــد
بل جرح مصر يا جوادُ ، السهل والصعيد
بل جرح كل من حكى بأنه إنسان
تظلُّه الحياة فى رحابها الفينان .
... ...
فى فجر يوم أسود الألوان
سماؤه تلفها الأكفان
قال الطغاة للبطل
إذهب فأنت حرٌ ....
ياليته يُطيق أن يسير !
الجوع والتعذيب لم يترك بجسمه النضير
ثمالةً تحمله لأ فقه الأثير ...
فجاء جلف من جنودهم غليظ
وجرّه للشط فى خَطْوٍ وجيز .
وفجأةً من خلفه رموه
بطلقة من غدرهم أصمتوه
وفى رحاب الموج أطلقوه .....

* * *

يا للوحوش البيض فى العصر الجديد
يا ضيعة الإنسان يا نقض العهود
خافوا يقص خزيهم على الوجوه
لم يعلموا أن الدماء فى الجدار
تحكى نذالة الوحوش روعة الإصرار
... ...
... ...
رفعتُ عينى والدموع لم تزل ستار
إلى الحروف فوق صفحة الجدار
رأيتها تخضرُّ كالربيع ....
أصبح الوهج
عصارة الحياة فى الحروف تختلج
وأورقت ...
وامتدت الجذور فى الثرى
عميقةً عميقةً عتيَّة العروق

فى أرض بورسعيد تنهمل الدما
وتشرب الدموع من ترابها العريقْ .
وأورقتْ ...
وامتدت الغصون تبتغى الطريقْ
من كوةٍ فى القبو للمدى الرحيب .
تزاحمتْ تزاحمتْ
على الشعاع المنبثقْ
تتوق للضياء للفجر الجديدْ .
وامتدت الغصون للسماء كالدعاءْ
تمتص نور الفجر تنهل الضياءْ .
ثم انثنت تحنو على الثرى الرطيبْ
ظلالها ممدودة كرحمة السماءْ
وفى الغصون الخُضْر بين رعشة الورقْ
أزاهرٌ محمرة فى النور تأتلقْ .

جوادُ يا طفلى الحبيب لم تزل تعيشْ
تظلل البلاد بالأمان والسلامْ
وتمنح الوجود بهجة الحياهْ
بعمرك المطلول فى الرمال والمياهْ
وكلما فى الليل مرت موجةْ
توشوش الرمال والرياح والحصى
سمعتُ فى أنغامها أنفاسك اللطافْ
تقبّل الشطوط تلثم الثرى .
فجدتَ يا جوادُ بالشباب بالدما
وجدتَ بالأحلام بالأفراح بالمنى .
جوادُ يا طفلى الحبيب لم تزل تعيشْ
فى خفقة الأمواج فى اختلاجة الشجرْ
فى نصرنا فى مجدنا النضيرْ
فى يومنا العزيز فى الغد الكبيرْ .



دراسة فى علم الفولكلور

بقلم الأستاذ رشدى صالح

ظهرت كلمة فولكلور منذ مائة واثنى عشر عاماً . ومعناها الحرفى ، معارف الشعب أو حكمة الشعب ، ولكن هذا المعنى لايدل دلالة واضحة على ما نستخدم له كلمة فولكلور الآن .

كان نطاق الكلمة أول ظهورها مقصوراً على جوانب معيّنة من التراث الشعبى . ولكنه اتسع كثيراً خلال هذه السنوات المائة والاثنتى عشرة . حتى أصبح الآن شاملا لكل ما يخلق الشعب ويتوارث . من تعبيرات فكرية وفنية ومادية .

وبعد أن كان الفولكلور محدوداً بحدود «البقايا المترسبة من الماضى القديم» امتدّ إلى الحياة الشعبية الحاضرة . وكذلك الشأن بالنسبة للقطاع الاجتماعى الذى يعيش فيه الفولكلور .

كان الفولكلوريون يطبقون أول الأمر تقسيما أفقيًّا على المجتمع البشرى . ويفترضون أن بيئة الفولكلور إنما توجد فى المجتمعات البدائية وفى الطبقات الشعبية من المجتمعات المتحضرة . ثم غيّروا هذا التقسيم ورأوا أن الفولكلور يمكن أن يجرى فى سائر الطبقات والمجتمعات . وأن الحدّ بينه وبين التراث الإنسانى المعلوم لنا إنما هو الحدّ بين الثقافة المتوارثة التلقائية وبين الحضارة المبنية على المعرفة العلمية اليقينية .

يقول الأستاذ « جتيه » (Gittée) (صفحات ١٩ وما بعدها – مجلة فولكلور عدد ١٩٢٧) :

« لم يكن الفولكلوريون الأوائل يفهمون من الفولكلور إلا أنه الحكايات والخرافات والأغانى الشعبية والألغاز والأساليب البيانية لكن أتباعهم رأوا أن لدى الشعب مواد أخرى تنتقل بوساطة المأثورات الشفاهية ، وفى مقدمتها العادات والمعتقدات والخرافات ولعب الأطفال والتطبيب الشعبى ، ثم جاءت الدراسات الأخيرة ، فدلت على أن الأزياء والحلى والأدوات وحركات الأداء البسيطة تشتبك مع الفولكلور » .

ويعزو الأستاذ « ڤان جنب » (Van Gennep) هذا التوسع إلى تطور علم الفولكلور نفسه ....

تاريخ الاصطلاح

كان العالم الإنجليزى وليام جون تومز (William J. Thoms) أول من صاغ هذا الاصطلاح ودعا إلى استخدامه .. وكان يصفه بأنه « اشتقاق سكسونى بحت » .

نشر تومز رسالته بتوقيع (أمبروز مرتون -Ambrose-Merton) فى صحيفة ذى أثينيوم (The Athenæum) دعا فيها إلى استخدام « فولكلور » للدلالة على الآثار الشعبية القديمة[1] (Antiquitates Vulgares) .

ويستوقفنا فى رسالة تومز هذه أمران ؛ الأول : أنه أراد

---

(١) ظهرت رسالة تومز فى عدد ٢٢ من أغسطس ١٨٤٦ كما أن النص الكامل لهذه الرسالة منشور فى التقرير السنوى الأول لجمعية الفولكلور الإنجليزية ٢٩ من مايو ١٨٧٩ .

أن يدلّ باصطلاح فولكلور على ما يجرى فى سلوك الناس وتعبيراتهم الفنية من بقايا التراث الشعبى القديم . والأمر الآخر أن تومز يضع التراث الشعبى فى مقابل الأدب الشعبى .

ومعنى ذلك أنه يعترف بالمـأثورات الشفاهية وحدها : أدباً كانت أو فنوناً أو معتقدات . وأنه لا يلقى بالاً إلى وجوه النشاط المادية فى هذا التراث . والملاحظة الثالثة ، أن تومز يبدى إعجابه البالغ بما صنع يعقوب جريم فى ألمانيا وسنرى بعد حين أن يعقوب قد اهتم باللغة الألمانية ، وحكاياتها وأساطيرها .

ثم إن رسالة تومز قد أوردت عرَضاً اقتراحاً باستخدام اصطلاح الفولكلور ، ذلك أن غرضها الأساسى كان الإهابة بمحرر « ذى أثينيوم » أن يتلقى من قرائه ما قد يبعثون به من أدب شعبى وملاحظات على العادات والطبائع .

غير أن كلمة فولكلور ، ما لبثت أن ارتحلت إلى القارة الأوروبية وذاعت على ألسنة علماء التراث الشعبى .

وامتاز ارتحالها فى القارة بنشوب نزاع بينها وبين مصطلحات أخرى وبخاصة تلك المصطلحات المشتقة من الألمانية والفرنسية .

ويعطينا هذا النزاع صورة هامة من صور العلاقات اللغوية ؛ فالكلمات الفرنسية قد أثّرت فى الإيطالية مثلا على حين شقّت الكلمات الألمانية طريقها إلى النمسا وسويسرا وبلاد الشمال الأوروبى .

وأما فى ألمانيا ، فاصطلاح فولكلور لم يأخذ به أحد فى الواقع . ذلك بأن الحاجة إلى تسمية ألمانية كانت قد بدأت تفرض نفسهـا . وكانت كلمة فولكسكوندة Volkskunde قد شرعت تبدو منذ عام ١٨١٣ . لكنها لم تتأكد إلا على يد « هنريك ويلهيلم رايل Heinrich Wilhelm Riehl فى سنة ١٨٥٨ »[1]

وحوالى ذلك التاريخ ظهرت فى فرنسا تعابير التقاليد أو المأثورات الشعبية « Traditions Populaires » .

والأدب الشعبى « Literature Populaire » للدلالة على مادة الفولكلور .

وحذا الإيطاليون حذو الفرنسيين ففى سنة ١٨٧٨ نشر فرانسوا ساباتينى « François Sabatini » مجلة الأدب الشعبى « Rivista di Letteratura Popoiare » وفى سنة ١٨٨١ أصدر سالومونى مارينو « Salomone Marino » وبيترى « G. Pitré » فهرساً بدراسات المأثورات الشعبية « Archivio per Lo Studio delle Tradizioni Popolari »

وحين بدأ بيترى فى يناير ١٨٨٨ سلسلة محاضراته عن هذا العلم الذى يتصدى بالدراسة للتراث الشعبى . لم يطلق عليه اسم فولكلور بل آثر أن يسميه علم نفسية الشعب demopsychology .

غير أن القليل من التسميات المختلفة[2] التى ظهرت فى أوروبا ، هو الباقى حتى الآن ، فى مجال دراسة التراث الشعبى .

(١) ص ١٦٦ محاضر مؤتمر جمعية الفولكلور الإنجليزية بمناسبة مرور ٥٠ سنة على تأسيسها « مشاكل الفولكلور الألمانى الحديث » للأستاذ Fritz Boehm .

(٢) أورد دكتور دياس J. Dias فى بحثه فى المؤتمر الدولى للإنثولوجيا الإقليمية (١٩٥٥) أكثر من عشرين تسمية مختلفة ظهرت فى تاريخ دراسة التراث الشعبى — ص ٦ و ٧ من Actes du Congrès International d'Ethnologie Régionale

ومما يسترعى النظر أن يطلق على أول مؤتمر دولى تعقده عصبة الأمم سنة ١٩٢٨ فى مدينة براغ اسم المؤتمر الدولى للفنون الشعبية «Congrès International des Arts Populaires» وأن ترفض العصبة إطلاق اسم فولكلور على هذا المؤتمر[١] . وتواصل العصبة اتجاهها فتسمى اللجنة الدولية المنبثقة من ذلك المؤتمر «اللجنة الدولية للفنون والتقاليد الشعبية» .

كما أن اللجنة المنظمة لمؤتمر براغ الدولى ، اعتبرت أن الموسيقى والرقص والدراما الشعبية ليست من الفولكلور وإنما هى فنون شعبية[٢] .

وإذا نظرنا إلى الجمعيات المعنية بالتراث الشعبى ، وجدنا أسماءها ، وقد تقاسمتها اصطلاحات «فولكلور» و «فولكسكوندة» و «التقاليد الشعبية» .

وكذلك الحال بالنسبة للدوريات ، بل إن بعض علماء التراث الشعبى يؤثرون اصطلاح «الإثنولوجيا الإقليمية» على الفولكلور وعلى الفولكسكوندة[٣] .

والواقع أن معارضة كلمة فولكلور بمصطلحات أخرى تتوالى طوال تاريخ هذه الكلمة ، إنما هى جانب من جوانب علم الفولكلور ذاته .

فمنذ البداية ، وهذا العلم يهدف إلى الاستقلال بنفسه عن العلوم الاجتماعية الأخرى وخاصة علم الإنسان الثقافى ، وعلم الأجناس ، وعلم الإنسان الجغرافى .

وسنرى عند الحديث عن مدارس الفولكلور ، كيف تتابعت جهود علمائه ، وارتفعت حتى أصبح لهذا العلم كيان معترف به .

ومن ناحية أخرى ، فالسيادة على مختلف هذه المصطلحات ، قد تمت لكلمة فولكلور ، فما من بلد أوروبى إلا سرت فيه هذه الكلمة ، بل إن بعض كبار علماء التراث الشعبى الفرنسيين والإيطاليين والروس — وما عداهم باستثناء الألمان — قد تداولوا الكلمة بصورتها الإنجليزية فأصبحت اصطلاحاً عالميا .

ومنها اشتقت تعابير أخرى وتفرعت مصطلحات وينبغى أن نستخدمها فى لغتنا العربية فما نظن أن تعبيراً أو مصطلحاً عربياً ، يمكن أن يحل محلها .

تاريخ علم الفولكلور

قلنا إن صياغة كلمة فولكلور وارتحالها إلى أوروبا ، والنزاع الذى نشب بينها وبين المصطلحات الأخرى ، إنما تمثل جانباً من جوانب تاريخ علم الفولكلور .

والواقع أن هذا العلم قد بدأ قبل ظهور هذه الكلمة بسنوات . فمنذ وقوع الثورة الفرنسية وما تلاها من تغيرات اجتماعية وفكرية ومنذ أن نشطت الثورة الصناعية فى أوروبا ، ظهرت علوم اجتماعية جديدة ، ودراسات لغوية وأدبية لم يكن للعلم بها عهد ، واشتدت الحركة الابتداعية (الرومانسية) بما فيها من حنين إلى الماضى والحياة البسيطة ، وما أدت إليه من إذكاء للروح القومية . وفى ظل هذه الظروف التاريخية ، شرع نوع جديد من الدراسة العلمية فى الظهور ، لم يكن تاريخاً ولا علم

(١) صفحات ٤٠ وما بعدها من حولية اللجنة القومية البلجيكية للفولكلور لعام ١٩٥٣ تقرير الأستاذ ألبرت مارينوس Albert Marinus فى مؤتمر نامور .

(٢) ص ١٦ العدد الأول من «فولكلور جورنال» لسنة ١٩٢٧ .

(٣) ص ٥٦ من مضابط المؤتمر الدولى للإثنولوجيا الإقليمية — البحث الذى ألقاه الدكتور سيجورد إريكسون Dr. S. Erixon بعنوان «الإثنولوجيا الأوروبية كعلم اجتماعى» European Ethnology as a Social Science

إنسان ، ولا علم أجناس ولا علم لغة ، وإن كان نامياً من خلال هذه العلوم .

إن هذا العلم الجديد يؤذ ن أن يخص قطاعاً محدداً من الحياة بعنايته . ويؤذن أن يتخذ مادته من ميدان محدد أيضاً . وقبل أن نستطرد فى بيان تاريخ هذا العلم نذكر أن الفولكلور كأى علم آخر ، قد سبقت ظهوره مراحل من الريادة .

يحدثنا روجيه بينو صاحب كتاب «ماهو الفولكلور؟» « Qu'est-ce que le Folklore ? » وسانتيفز فى كتابه « مختصر الفولكلور » عن مراحل الريادة الشاملة لفترة التاريخ من البداية حتى القرن التاسع عشر ، حين شهدت تلك القرون إنشاء المادة الفولكلورية كما تضمنت كتاباتها ملاحظات ونصوصاً تدخل فى صميم هذا العلم .

ويرى الكزاندر كراب « A. Krappe » أحد كبار أساتذة الفولكلور فى أمريكا أنه قد حدثت موجتان عظيمتان من الاهتمام بالفولكلور إحداهما تلك التى صاحبت حركة اكتشاف الإنسان لنفسه (حركة النهضة) والأخرى رافقت حركة اكتشاف الإنسان المفكر للرجل العادى (الثورتان الفرنسية والصناعية) .

ونعلم أن جانباً كبيراً من الآداب الشعبية ، قد انتقل من الرواية الشفاهية إلى المخطوطات ، فى العصور الوسطى وما بعدها .

ولكن دراسة التراث الشعبى ما كانت لتصبح علماً ، إلا مع نشوء العلوم الاجتماعية الحديثة ، وما كان الفولكلور ليستقل بنفسه ، إلا مع تقدم مناهج البحث والدراسة بعامة .

وما كانت حركة الفولكلور لتستقر فى مراكزها الجامعية ومتاحفها ودورياتها ومؤتمراتها إلا فى ظل نهضة القوميات الحديثة وانبعاثها .

ذلك أن التراث الشعبى الذى يوصف كثيراً بأنه «حصيلة المادة الخام الساذجة» يحتاج إلى استخدام أحدث المناهج وأرقى وسائل التسجيل وأكثر قدر من المعارف فى دراسته وجمعه وإذاعته وتطويره ، ويحتاج إلى نوع من العمل الجمعى — أو عمل الفرق — فتتضافر علوم التاريخ والحضارة والأجناس والأدب والفن والموسيقى والرقص والعمارة والأزياء لتصب فى نهر واحد هو ما نسميه بعلم الفولكلور .

الأخوان يعقوب وويلهيلم جريم

من المتفق عليه ، أن علم الفولكلور الحديث يبدأ بأعمال يعقوب جريم الذى شاطره خمسين سنة أخوه ويلهيلم ، فقدما لحركة الفولكلور ، حصيلة مثمرة فيما أصدرا من كتب ودراسات ، وتركا تأثيراً قوياً على أكبر عدد من علماء التراث الشعبى فى القرن التاسع عشر .

ولعل حياة الأخوين يعقوب « Jacob Ludwig Karl Grimme » وويلهيلم « Wilhelm Karl Grimme » أن تقدم لنا المثال الكامل لتأثير فكرة القومية على نشوء الفولكلور وتطوره .

رصد الأخوان جهودهما لإظهار جمال التراث الألمانى وبدائع الشعب الألمانى ، وذلك عن طريق العناية بحياته ، ولغته ، وآدابه ، وأساطيره ، وخرافاته .

وكان الأخوان يعلنان أن ما يحدوهما إلى التفانى فى جمع نماذج الأدب الشعبى فى بلادهما ، إنما هو حب الوطن .

وكان ذلك الحب بالمثل هو ما حرك علماء آخرين فى روسيا وفنلندة والسويد وسواها .

عمل الأخوان يعقوب وويلهيلم مدة ٥٠ سنة متصلة تحت سقف واحد واستمرا سوياً بعد زواج الأخ الأصغر ويلهيلم ... وعندما قضى ويلهيلم نحبه سنة ١٨٥٩ وترك وراءه يعقوب ليعيش أربعة أعوام أخرى ، كان العالمان العظيمان قد خلدا اسميهما بالفعل عن طريق تأسيس هذا العلم الحديث ، بل كانا قد خلدا اسميهما بالفعل بهذا الأسلوب الفريد من الحياة المثمرة التى احتذاها غير قليل من رهبان العلم .

وأما أكبر الأخوين وهو يعقوب (١٧٨٥—١٨٦٣) فقد انتزع لنفسه لقبين : فهو أبو علم اللغة الألمانيـــة الحديث ، وهو أبو علم الفولكلور ، ومؤسس مدرستى الرومانسيين والأسطوريين فى هذا العلم .

قضى يعقوب الفترة من ١٨١٩ إلى ١٨٣٧ فى وضع ونشر كتابه « أجروميـــة الألمانيـــة — Deutsche Grammatik وقد توصل فيـــه إلى القانون اللغوى المعروف بقانون جريم للغة الألمانية ، كما أنه استنبط القواعد التى تحكم الحروف المنحدرة إلى اللغة الألمانية ، من أصول آرية قديمة .

وفى كتابه الثـــانى « الميتولوجيـــا الألمـــانية » « Deutsche Mythologie » خلق يعقوب ما اعتبر لزمن طويل أساس البحث العلمى فى الفولكلور ، واستحق بهذا الكتاب اسم مؤسس المدرسة الميتولوجية الفولكلورية .

ومن مؤلفاته الهامة غير ما ذكرنا « التراث القديم للقانون الألمانى » وهو الصادر سنة ١٨٢٨ — وقد ناقش المؤلف بعض الأمثال الشعبية والأقوال السائرة الجامعة للعرف (قواعد القانون غير المدون) فى المجتمعات التى لا تعرف القراءة والكتابة .

ومن مؤلفاته أيضاً « تاريخ اللغة الألمانية » الصادر سنة ١٨٤٨ ومجموعة مقالاته الثانوية الصادرة فى أربعة أجزاء سنة ١٨٦٤ .

وأما أخوه ويلهيلم فقد شاركه الجهد والبحث ، وقدم لنا دراسته المنشورة عام ١٨٥٦ عن المنهاج الذى طبقه هو ويعقوب .

وكانت جهود الأخوين ، قد أثارت إعجاب عدد من العلماء خارج ألمانيا فساروا على دربهما يحدوهم حب الوطن . وهذا بوسلاييف «أبو علم اللغة الروسية الحديث» ومؤسس الدراسات الأدبية الحديثة ورائد حركة الفولكلور فى روسيا — يقول : « إنى أتبع يعقوب جريم دون سائر العلماء المعاصرين وأومن أكثر ما أومن بأن مبادئه هى أكثر المبادئ جوهرية، وأغزرها فائدة للعلم والحياة » وقد حمل آراء الأخوين جريم ، وتأثر بهما العلماء « أدالبرت كون » « Adalbert Kuhn » وشفارتز « Schwartz » ومنهاردت « Mannhardt » فى ألمانيا ، ومكس موللر « Max Müller » فى انجلترا وبيكتت « Pictet » فى فرنسا وبوسلاييف F.C. Boslayev وأفاناسيف Afanasyev وميلر Miller فى روسيا .

ولعل مانهاردت يكون أكثر العلماء الذين كانوا فى زمانه شعوراً بأهمية جمع نماذج الأدب الشعبى إقليماً إقليماً — ولعله كذلك يكون أول من استخـــدم الاستفتاءات « questionnaires » التى أرسلها إلى أنحاء ألمانيا والبلاد السكندنافية ليجمع بوساطتها المعلومات والنماذج .

ومع أن مانهاردت تلميذ مخلص ليعقوب جريم ،

إلا أنه استفاد فى كتاباته بنظرية الشرقيين (راجع حديثنا عن بنفى والأثر وبولوجيين) كما أنه أثّر فى سير جيمس فريزر (١).

ولكن ما هى أهم آراء الأخوين جريم ؟

يلخص ويلهيلم تلك الآراء الأساسية ، عند حديثه عن الحكايات المتشابهة فيقول :

١ – إن السبب فى تشابه الحكايات هو أنها تنحدر من أصل قديم واحد هو الأصل الآرى .

٢ – الحكايات بقايا مترسبة Detritus من الأساطير ونحن لا نستطيع أن نفهمها إلا إذا فهمنا أصلها الأسطورى .

٣ – الناس يتقارضون المادة الفولكلورية كل من الآخر .

٤ – الظروف التى تطرأ على حياة جماعة بشرية ، تظل ممكنة الحدوث حتى تظهر مرة أخرى فى أماكن غير التى بدت فيها أول أمرها .

وهكذا يبدو أن المسألة الكبيرة التى شغلت ذهن يعقوب وويلهيلم هى مسألة تعليل التشابه الموجود بين النصوص الأدبية الشعبية مختلفة المواطن .

وواضح كذلك ، أن الأخوين كانا ينظران إلى المادة الفولكلورية من خلال اللغة وآدابها .

وكان ذلك ، شأن علماء الفولكلور الأوائل المتأثرين بالرومانسية .

يقول الدكتور سيجورد إريكسون (ص ٢٤٨ من مضابط مؤتمر الفولكلور الدولى عام ١٩٥٥) : « تبعاً للتقاليد المنبعثة من العصر الأدبى الرومانسى ، تركز الاهتمام فى ذلك الوقت فى تلك الفروع من الثقافة الشعبية ، التى كانت تعتبر ممثلة لروح الشعب كاللغة والشعر والحكايات والمعتقدات والعادات » بيد أن هذا الشعر الشفاهى كان محور الجذب بالنسبة للفولكلوريين الأوائل – أو قل – إن هذا الشعر كان أقرب أنواع المادة الفولكلورية إلى أتباع المدرسة الرومانسية . ولا نزاع فى أن جهود هذه المدرسة الأولى ، أقامت الفولكلور على قدميه ، ووضعت أساس الدراسات المقارنة وأضافت أهم النتائج إلى دراسة اللغات الأوروبية الوطنية .

لكن علماء الفولكلور المعاصرين يوجهون إلى أتباع أول مدرسة من مدارس هذا العلم ، نقداً متعدد الأسباب . فالأخوان جرم قد تدخلا فى النصوص الكثيرة التى جمعاها فحذفا منها ، وأضافا إليها ، وكان الوازع لهما فى الحذف والإضافة أنهما أرادا أن تكون آثار الأدب واللغة والمعتقدات الشعبية الألمانية ، على « أتم ما يظننان من الروعة والعراقة والجمال » .

وفى السنوات الأخيرة ، اكتشفت بعض الأصول لكتابات الأخوين جريم ، وظهر منها أنهما خالفا شروط البحث العلمى بهذه الإضافات والتصحيحات .

والوجه الثانى من وجوه النقد ، أن تفسيرات المدرسة الألمانية الرومانسية ، قد اتصفت بشىء غير قليل من التعسف . فالقول مثلا بأن تشابه النصوص يعود إلى أنها من أصل واحد ، افتراض لا يقوم على استقراء لجميع الحكايات وتتبعها وردها إلى الوراء حتى أصولها الآرية .

والوجه الثالث من وجوه النقد ، أن هذه المدرسة التى بدأت فطبقت منهاج الدراسة اللغوية المقارنة ، واهتمت باللغة وأجروميتها ومفرداتها ، ما لبثت أن تحولت إلى المحتوى الأسطورى ، دون غيره من أقسام المحتوى الشعبى .

المدرسة الأسطورية

كانت المدرسة الميتولوجية (الأسطورية) أكبر مدارس الفولكلور الأولى .

ولكن ما الأسطورة ؟ وما الفرق بينها وبين الخرافة ؟ ثم ما الفرق بين هذين النوعين وقصص الجان مثلا ؟

(١) نظريات مانهاردت صفحات ٢٩١ وما بعدها من فولكلور جورناك مجموعة ١٩٣٤ .

تقول شارلوت صوفيا برن فى كتابها مختصر الفولكلور (الفصل السادس عشر) : « الأساطير قصص مهما بدت خارقة للعادة ، أو متعذرة الحدوث ، إلا أن الراوى يقصها وقد آمن بأنها تشرح أصل الكون ، وأصل الحياة والموت ، والإنسان والحيوان ، وأما الخرافات ، فقصص لا يقصد منها تعليل أمر من الأمور وإنما هى رواية لأشياء يعتقد أنها حدثت بالفعل ، ومثال ذلك الطوفان » .

وترى شارلوت صوفيا برن أن سائر القصص الأخرى Märchen إنما تروى بغرض الترويح والتسرية .

وهكذا فالفارق عندها بين الأنواع المختلفة ، هو فارق الوازع أو الغرض . فالوازع إلى رواية الأسطورة هو تعليل الكائنات ، والغرض من إنشاء الخرافة هو الإيمان بأنها حدثت ، والدافع إلى الحكاية الشعبية هو التسرية .

وإذا استشرنا معجم الفولكلور (فنك) وجدنا أنه يعرّف الأسطورة بأنها قصة حدثت فى العصور الخالية ، تفسر معتقدات شعب من الشعوب ، بالنسبة للقوانين العامة المسيطرة على الكون وبالنسبة للخوارق .

ويصفها الأستاذ كراب « Krappe » بأنها حكاية تفسيرية تحاول أن تشرح ظواهر الكون .

ويصفها سير جوم Sir G.L. Gomme بأنها «علم ما قبل عصر العلوم» .

وهكذا ، فنحن نجد أن المشتغلين بالفولكلور فى مدى نصف قرن تقريباً[1] قد اتفقوا على أن أهم قسمات الأسطورة ، هى أنها تجيب إجابة بدائية على سؤال : كيف نشأ الكون ؟ وكيف حدثت الخوارق ؟ وما أسباب الظاهرات الطبيعية كالكسوف والخسوف والبرق والرعد والصواعق ؟ وأما النظرية الأسطورية فى الفولكلور فهى تلك التى حاولت أن تشرح مغزى الحكايات الشعبية وأصولها القديمة عن طريق الرجوع بعناصرها الخرافية إلى الأساطير .

ويرى أصحاب هذه النظرية أن الحكايات الشعبية بقايا مترسبة من أساطير آرية ، فاذا أردنا أن ندرس الحكاية الشعبية رددناها إلى أصلها الأسطورى الآرى .

وكان يعقوب جريم — كما أسلفنا — هو واضع أساس هذه النظرية فى مؤلفه الشهير « الميتولوجيا الألمانية » .

وتبعه من العلماء أدالبرت كون ، فحاول أن يفسر الأساطير ، عن طريق دراسة مفردات اللغة وتراكيبها ، وطبق عليها المنهاج المقارن .

ذهب كون فى تفسير أسطورة بروميثوس « Prometheus » إلى البحث عن كلمة سنسكريتية تشبه كلمة بروميثوس ، فلما وجد كلمة « Pramathyas » وكان معناها الثاقب بنى على ذلك رأيه فى أن الأسطورة الإغريقية منحدرة من أصل آرى . وكُون هو صاحب « أصل النار وشراب الآلهة » الصادر عام ١٨٧٣ .

وفى مؤلفه ذاك ، يبدو أن معظم الأساطير ، تدور حول ظاهرات الطبيعة الرئيسية كالبرق والرعد والريح والغمام والشمس والقمر والعواصف والصواعق ، مما أدى إلى إطلاق اسم « نظرية الصواعق » على آراء كون فى تفسير الأساطير .

وهذا الأمر أكده شفارتز تلميذ كون ، الذى قال فى كتابه « المعتقدات الشعبية فى العصر الراهن وفى العصور الوثنية الغابرة » :

---

(١) نلاحظ أن مختصر الفولكلور صدر سنة ١٩١٣ ومعجم فنك Funk صدر سنة ١٩٥٥ .

« تدل جميع أقسام الأساطير على أن الصواعق كانت أهم مادة فى موضوع الأسطورة لأن هذه الظاهرة ، البالغة فى ترويعها ، الفياضة بالحيوية ، تقترن أبداً بتجسيد القوى الخارقة فى الطبيعة » .

النظرية الشمسية فى تفسير الأساطير

وهناك عالم جليل الأثر ، يقترن اسمه بتاريخ المدرسة الأسطورية عامة ، وبالنظرية الشمسية خاصة ، وذلك هو فردريك مكس موللر (١٨٢٣ — ١٩٠٠) الذى توسع فى تفسير الأسطورة فعزا نشوءها إلى «اعتلال اللغة».

افترض موللر فى كتابيه : « رسائل فى الميتولوجيـــا المقارنة » و « محاضرات فى علم اللغة » أن الإنسان البدائى كان عاجزاً عن التفكير المجرد ، وأنه كان يحاول أن يعبر باللغة فى نطاق حواسه . فكان يسمى الشمس بأنها « الشىء المضىء » أو « الشىء اللامع » أو « الشىء الساخن » وأثناء انتقال اللغات فى مدارجها وتطورها ، أصيبت بالاعتلال فظهرت الأسطورة .

ويفترض موللر أن اللغة درجت فى مراحل أربع ، فمرت بمرحلة تكوين الأسس اللغوية ، ثم بمرحلة تكوين مجموعات اللغات السامية والآرية ، ثم بمرحلة الاعتلال أو مرحلة نشوء اللهجات من هذه اللغات .

ومن أتباع المدرسة الأسطورية وعلمائها فى ألمانيا يوهان بولت (١٨٥٨ — ١٩٣٧) وهو من أئمة دارسى الحكاية الشعبية ، وقد نشر بالاشتراك مع بوليفكا الروسى خمس مجلدات بعنوان «فهرس حكايات الأخوين جريم». وهناك ألارد هوجماير (١٨٣٧—١٩٠٨) تلميذ العلامة مانهاردت ، فى ميدان الميتولوجيا الجرمانية ، وناشر الطبعة الرابعة من كتاب يعقوب جريم الموسوم بـ « الأساطير الألمـــانية » .

ولدينا غير هؤلاء العالم الأمريكى فرانسوا بارتون جومير (١٨٥٥ — ١٩١٩) الذى تأثر بنظرية جريم القائلة بانحدار الحكايات من أصل واحد قديم .

ميتولوجيا الأمم الآرية

كانت نظرية ماكس موللر عن الميتولوجيا المقارنة ، فاتحة سلسلة من الكتابات العلمية فى إنجلترا والقارة .

ومن أمثلة هذه الكتابات « ميتولوجيا الأمم الآرية » « The Mythology of the Aryan Nations » الذى أصدره جورج و . كوكس George W. Cox الأستاذ بجامعة أكسفورد ، سنة ١٨٧٠ .

يقع هذا المؤلف فى جزأين كبيرين . أولهما يشتمل على مقدمات عامة فى علم الميتولوجيا ، ثم يمضى المؤلف فى تحليل الأساطير الإغريقية على ضوء آراء موللر ويعقوب جريم .

والمؤلف يستخدم كلمة آرى اسما للقبائل أو الأجناس ذات الصلة بالإغريق والتيوتون فى أوروبا وآسيا .

وأما الرأى القائل بأن كلمة آرى تطلق فحسب على القبائل الهندية ، فيرفضه كوكس رفضاً صريحاً .

ويتناول الكاتب التراث الإغريقى بخاصة ، ليصل منه إلى تراث آخر أمعن فى القدم ، وأشد سذاجة ، . ذلك هو التراث المؤلف من تلك « المحاولات الأولى التى كانت تتوالى ، للتعبير عن أبسط المعانى ، بوساطة أبسط التراكيب اللغوية ، وأكثرها التصاقاً بالمحسوسات » كما يقول ماكس موللر .

هذه اللغة الممعنة فى بساطتها ، تداولها المجتمع البشرى فى مرحلة التوحش ، ولكن هذه الحقيقة لا تعنى أن أعضاء المجتمع المتوحش أولاء ، كانوا برابرة سائبين .

لاتربطهم رابطة ، ولا تجمعهم ثقافة . بل العكس هو الصحيح .

لقد كانوا يلتزمون مجموعة من مبادئ العرف . وكانوا يقدرون الكلمات الحكيمة .. وغاية أمرهم . فى مضمار اللغة . أنهم كانوا يعبرون عن المحسوسات بأبسط الكلمات وأقربها .

هؤلاء السابقون هم أسلاف الأمم الإغريقيــة والسكندينافية والجرمانية والهندية وأصحاب الطبقة الأولى من الأساطير .

لكن النظام الأسطورى ارتقى فى بيئة الحضارة الإغريقية ، فنشأت طبقات أخرى من الأسطورة تمتاز بالتنوع والاتساع والشمول .

وأيًّا كانت درجة الأسطورة من السذاجة أو التعقيد ، فالأصل فيها أن حوادثها وأبطالها يرمزون إلى ظاهرات كبيرة فى الطبيعة .

وهنا يعترضنا سؤال : كيف نبحث هذه الأساطير ؟

يقول كوكس :

« فى كل أرض آرية نجد مجموعات كبيرة من الحكايات ، بعضها تحفظه الملاحم ، وبعضها ثابت فى صفحات المؤرخين ، وبعضها جار فى الشعر الملحمى ، والغنائى والكوميدى ، وبعضها الآخر متداول فى المأثورات الشفاهية أو فولكلور الشعب .

وكل هذه الحكايات ، ينبغى إخضاعها لمنهاج الدراسة المقارنة ، فنبحث فى مادة الأسطورة ، وموضوعها ، وحوادثها ، والأسماء الواردة فيها ، ونقابل بينها سواء كانت متشابهة أو متعارضة ، ونطبق عليها قوانين التحليل اللغوى » .

وهكذا ، فالقاعدة الأساسية عند كوكس وعند أستاذه موللر ، هى قاعدة التحليل اللغوى ... فمن مفردات لغة الأساطير ، نستطرد إلى أصولها الآرية ، ونكشف ، أثناء الاستقراء ، عن مدلولاتها الأولى . ولهذا السبب تبدو الأهمية البالغة للعلاقة بين اللغةوالميثولوجيا .

وكوكس لا يفعل هنا أكثر من ترديد النتائج التى توصل إليها ماكس موللر . فيقول مثلا إن كل كلمة نستخدمها الآن للتعبير عن معنى دينى أو ميتافيزيقى ، كانت فى الأصل تعبيراً عن محسوسات بداثية ؛ فكلمة spiritus مشتقة من فعل Spirare بمعنى التنفس .

وكلمة animus « العقل » مشتقة من anima بمعنى الهواء .

وجذر الكلمة وهو an موجود فى اللغة السنسكريتية .

وهكذا دواليك ... حتى ينتهى كوكس إلى أن « الثروة اللغوية جميعها » إنما تعود فى أصلها إلى التعبيرات البسيطة عن المحسوسات .

ومؤدّى هذا الرأى ، أن المفردات والتراكيب المختلفة قد انفصلت عن وجوه استعمالها الأولى .

وأن الناس لا يذكرون تاريخها .

وذلك هو ما يؤكده ماكس موللر حين يقول : « ما إن تتحول كلمة من الكلمات إلى استعارة ، حتى ينشأ خطر الميثولوجيا » .

فى هذه النقطة من تحوُّل اللغة إذن تنشأ الأسطورة .

إنها تنشأ عندما تصاب اللغة باعتلال .

وعندما تنفصل الكلمات عن أصولها الحسية وتتحول إلى استعارات .

وعندما ينسى مستخدموها تاريخ تطورها وأصولها ، ويتداولونها لأغراض لم تكن لها .

وعلى هذا النحو يسترسل كوكس فى مناقشة الأساطير الإغريقية ، مقارناً بين المفردات الإغريقية والسنسكريتية ، محاولا أن يثبت ، وجود أصل ثقافى واحد عن طريق التحليل اللغوى لا أكثر .

نقد المدرسة الأسطورية

تعرضت آراء الميتولوجيين وخاصة موللر وشفارتز وكُون لنقد مرير فأصدر جايدوز كتاباً فى السخرية من ماكس موللر ، وصفه فيه بأنه كان هو نفسه أسطورة من الأساطير غير أن النقـــد العلمى قد شنَّه أنصار المدرسة الأنثروبولوجية وأنصار المدرسة الشرقية (بِنْفى وأتباعه) .

وملخص النقد الموجه للأسطورية ، ينصب على قولها بانحدار التراث الشعبى من أصل قديم واحد ، وينصبّ كذلك على منهاجها القائم على الدراسات اللغوية وعلى تتبُّع وجه الشبه بين الكلمات الأوروبية والآرية .

ومما يسترعى النظر أن نفراً من كبار علماء هذه المدرسة قد تخلوا عنها . فويلهيلم مانهاردت الذى بدأ حياته من أنصـــار كون ، قد انقلب على النظرية الأسطورية ، وأعلن فسادها ، وصرف همَّه إلى المعتقدات الشعبية الجارية .

بل إن ماكس موللر نفسه ، ليعترف بانتصار النظرية الشرقية ، ويعترف بأن تفسير بِنْفى زعيم النظرية ، للتشابه الموجود بين النصوص ، إنما هو تفسير صحيح .

بل إنه ليأخذ ببعض آراء نقاده حين يصدر كتابه الموسوم بـ « الحكايات الخرافية المرتحلة » .

وتهافت نظرية موللر شيئاً فشيئاً حتى أننا نقرأ فى إنجلترا ذاتها — وهى التى لمعت فيها نظريات موللر — تحقيراً صريحاً من الآراء الأسطورية ، ومثال ذلك ما قاله سير ب . سى . تمبل لأعضاء جمعية الفولكلور الإنجليزية من أن النظرية الميتولوجية : « فعلت ما كان ينبغى ألا تفعل ... ذلك أنها قفزت إلى النتائج وتعسفت الأحكام ، وتجاهلت تاريخ الظاهرات المختلفة واستنبطت الوقائع من الافتراضات بدلا من أن تستنبط النظريات من الوقائع »(١) .

ويعتبر بعض علماء الفولكلور أن المدرسة الميتولوجية تمثل انتكاساً فى تاريخ هذا العلم ، فبعدما فتحت جهود الأخوين جريم الطريق لدراسة التراث الشعبى الحى — وهو أهمُّ ما ينبغى أن يشـــغل علماء الفولكلور — إذا بالميتولوجيين ، يعودون بالدراسة إلى التراث القديم المندثر .

هكذا بعد قليل من ظهور المدرسة الميتولوجية ، سقط منهاجها ، ولم يبق منها إلا إثارة الانتباه والتنويه بقيمة الأسطورة ، وشىء كثير من رواء أسلوب ماكس موللر الذى يوصف بأنه يغريك بالقراءة ، قدر ما يغريك بالإعراض عن آرائه .

المدرسة الشرقية

ونأتى للنظرية الشرقية « Eastern Theory » المعروفة بنظرية بِنْفى أو النظرية الاستشراقيـــة « Orientalist Theory » وأحياناً ما تسمى بنظرية الاقـــتراض « Theory of Borrowing » أو نظرية الهجـــرة « Theory of Immigration » .

وصاحب هذه النظرية هو العالم الألمانى الكبير تيودور بِنْفى Theodor Benfey (١٨٠٩ — ١٨٨١) .

كان بنفى كمعظم علماء الفولكلور فى ذلك الحين ، متخصصاً فى علم اللغة وقد درس فى جامعات جوتنجن فى سنة ١٨٤٨ ، ثم شغل كرسى أستاذ اللغة السنسكريتية إلى يوم وفاته .

وفى سنة ١٨٥٩ ، أضاف إلى دراسات الفولكلور ،

(١) نظريات مانهاردت صفحات ٢٩١ وما بعدها من فولكلور جورنال مجموعة ١٩٣٤

ترجمته للبانشاتانترا « Pantschatantra » ، وكلمة « البانشاتانترا » تعنى الكتب الخمسة ، وهى مجموعة من أشهر الحكايات السنسكريتية بل العالمية .

وعندما كتب بينْفى مقدمته الشهيرة لترجمة البانشاتانترا ، تكلم فيها عن التشابه الموجود بين القصص الشعبى الأوروبى والقصص الشعبى الشرقى فقال إن هذا التشابه راجع إلى قيام صلات ثقافية طويلة التاريخ بين الشرق والغرب ، الأمر الذى أدى إلى أن يقترض غرب أوروبا من الشرق آثاراً فكرية ، ونماذج فنية كثيرة ، وذكر بينْفى أن هذه الصلات الثقافية — أو قل التأثير الثقافى — قد مر بأطوار مختلفة منها العصر الهيلينى من منتصف القرن الرابع قبل الميلاد إلى القرن الثانى قبل الميلاد ، ويدخل فى هذه الفترة غزوات الإسكندر المقدونى لبلاد الشرق الأوسط . ووصوله إلى مواطن الثقافة الهندية .

ثم هناك فتوحات العرب والحروب الصليبية وهى فترة تمتد إلى القرن الثانى عشر .

ورأى بينفى أنه قد تم خلال هذه المراحل انتقال أعمال فنية وأدبية ومفردات لغوية فهاجرت من الشرق إلى الغرب ، سائرة فى واحد من ثلاثة طرق . وأول هذه الطرق هو الذى يبدأ من شواطئ البحر الأبيض الشرقية وينتهى إلى شواطئه الغربية (إسبانيا) .

والطريق الثانى ، يبدأ من بلاد الشرق الأدنى متجهاً شمالا إلى غرب ، ذاهباً إلى اليونان وإيطاليا وصقلية .

والطريق الثالث ، من أواسط آسية ومن آسية الصغرى ، متجهاً إلى البلقان ، متفرعاً إلى المناطق السلافية ووسط أوروبا .

* * *

فى هذه الطرق الثلاثة . ارتحلت أنواع الفنون الشعبية ، أو قل هاجرت خلالها ،فاستمدت أوروبا مادة أشعارها الشفاهية وحكاياتها . من مصادر الشرق .

لكن بينْفى يحصر مصادر الشرق فى الهند دون غيرها .

* * *

وضرب بينفى مثلا لنظريته بالبانشاتانترا ذاتها ، فهى قد ترجمت فى القرن السادس إلى الفارسية باسم كليلة ودمنة ، ونقلت إلى العربية فى القرن الثامن ، ومنها ترجمت إلى العبرية فى إسبانيا فى القرن الثالث عشر ، ثم نقلت من العبرية إلى اللاتينية فالفرنسية والألمانية .

وهكذا ، كان طريق هجرتها الأول ، من الشواطئ الشرقية للبحر الأبيض إلى إسبانيا .

وأما طريقها الثانى ، فمن الشرق إلى البلقان إلى المواطن الثقافية السلافية . فهى قد ترجمت من العربية إلى اليونانية فاللغات السلافية البلقانية ، وعن طريق هذه الترجمة الأخيرة دخلت فى الحكايات الروسية .

* * *

وإذن ، فالمدرسة الشرقية ، تعطى مكان الصدارة للهند ، باعتبارها المصدر الأول للحكايات الشعبية . وقد تبدو قريبة من الأسطوريين فى هذه الناحية ، لكنها تختلف عن المدرسة الأسطورية ، فى أنها جاءت بنظرية تبادل التأثير بين الثقافات ، وقالت بنظرية هجرة النص من موطن إلى آخر ، وتحوله خلال هذا الارتحال .

ولعل أهم نتائجها ، أنها مهدت الطريق لظهور المدرسة التاريخية الجغرافية . فالشرقيون قد تتبعوا تاريخ النصوص المكتوبة أثناء هجرتها . وكان ذلك بمثابة تخطيط للخرائط التاريخية الجغرافية .

أتباع بنفى

وفى مقدمة المتأثرين ببنفى العالم الفرنسى إمانويل كوسكان (١٨٤١ – ١٩٢١) « Emmanuel Cosquin » الذى شجعه الأخوان جريم على جمع الحكايات، وكتابه « Contes Populaires de Lorraine » يعتبر فى فرنسا ضرباً لكتاب جريم عن العفاريت بالنسبة لألمانيا .

رأى كوسكان أن الهند أضخم مصدر للحكايات الشعبية وقال : « الهند هى الموطن الأصلى للحكاية الشعبية، ومن هناك حملتها الحروب والتجارة والدعاية الدينية إلى سائر شعوب العالم القديم » .

لكن كوسكان خالف بِنْفى فى ناحية . وتلك أنه قال إنه ليس من الضرورى أن يكون لكل حكاية شعبية أصلٌ هندى . ثم إنه اعترف بأن الحكايات الفرعونية أقدم تاريخاً من حكايات الهند .

وكتابات كوسكان، موجودة فى «دراسات فولكلورية « Etudes Folkloriques » الصادرة عام ١٩٢٢ و « الحكايات الهندية والغرب Les Contes Indiens et L'Occident » الصادرة أيضاً فى ذلك العام .

ومن المتأثرين بنظرية بنفى وليام الكزاندر كلوستون « William Alexander Clouston » (١٨٤٣ – ١٨٩٦) وهو صحافى اسكتلندى وقف جهوده على القصص الشرقى والفولكلور .

ومن أهم كتبه « حكايات الساذجين أو المغفلين وحماقاتهم » الصادرة سنة ١٨٨٠ و « كتاب سندباد عن العربية والفارسية » الصادر عام ١٨٨٤ و « الحكايات والقصص الشعبى – هجراتها وتحولاتها » الصادر عام ١٨٨٧ .

نقد النظرية الشرقية

تعرضت نظرية بِنْفى لنقد مرير من مدارس الفولكلور الأخرى . ذلك لأن بنفى . لم يضع حلاً مقبولا ، لمشكلة التشابه بين النصوص مختلفة المواطن . وأما افتراضه أن الهند هى الموطن الأصلى لمثل هذه النصوص فلا يكفى لتفسير التشابه الموجود بين نصوص ذائعة فى أواسط أمريكا ونصوص أخرى ذائعة فى أواسط أستراليا مثلا .

ومع أن فكرته الخاصة بتحول النص أثناء هجرته ، قد مهدت الطريق لظهور مدارس أرسخ قدماً من مدرسته الشرقية ، فإنه ظل مغلول اليدين ، دائراً فى الدائرة التى رسمها الأسطوريون وخاصة يعقوب جريم .

ومن أشد المهاجمين لنظرية بِنْفى العالم الفرنسى شارل مارى جوزيف بدييه « Charles Marie Joseph Bedier » (١٨٦٤ – ١٩٣٨) الذى وصف النظرية الشرقية بأنها « وجدانية » وبأنها « تسلية ذهنية » .

المدرسة الأنتروبولوجية

كانت المدرسة الأسطورية ، قد ردّت التشابه بين النصوص المختلفة إلى انحدارها من أصل ثقافى واحد، وكانت المدرسة الشرقية ، قد عوّلت كثيراً على تبادل التأثير وارتحال النصوص ، فى تفسير تشابهها .

غير أن الدراسات البشرية المختلفة التى نشطت منذ بداية القرن التاسع عشر قد وضعت مشكلة التشابه بين النصوص وضعاً جديداً فثمة ثقافات منعزلة وبعيدة ، لا يمكن أن تكون منحدرة من الهند أو أن تكون متأثرة بها ومع ذلك ، ففيها نصوص تشبه النصوص الأوروبية . فما السبب ؟

حاولت المدرسة الأنتروبولوجية أن تبحث عن إجابة لهذا السؤال ، من خلال دراسة المجتمعات البدائية .

لهذا تعتبر المدرسة الأنتروبولوجية رداً على المدرسة الأسطورية . فأنصار الأنتروبولوجيا يرفضون الفكرة القائلة بأن الحكايات بقايا مترسبة من الأساطير الآرية . وهم يرون أن الحكايات الشعبية متخلفة عن ثقافة بدائية ، وينبغى أن نفسر الحكايات من خلال دراستنا لسلوك المجتمعات البدائية الموجودة حتى الآن .

ويفترض الأنتروبولوجيون أن الحكايات الشعبية تستبقى العادات والمعتقدات التى عفا عليها الزمن .

وأهم أنصارها فى ميدان الفولكلور سير إدوارد بورنت تايلور « Sir, E.B. Tylor » ١٨٣٢ وأندرو لانج « Andrew Laang » (١٨٤٤ — ١٩١٢) وجوم « Gomme » وفون درلاين « Von Der Leyen » ، كما أن سير جيمس فريزر « Sir James Frazer » (١٨٥٤ — ١٩٤١) يعتبر من كبار أعمدتها فى ميدان الثقافة عامة .

وأما تايلور ، فمؤلف عدد كبير من مراجع الأنتروبولوجيا ، فى مقدمتها : « المكسيك وأهله قديماً وحديثاً » Mexico and the Mexicans Ancient and Modern » و « مباحث فى بداية تاريخ الجنس البشرى » Researches into the Early History of Mankind و « الثقافة البدائية » Primitive Culture » .

وكان هذا العالم الكبير قد شغل كرسى الأستاذية للأنتروبولوجيا فى جامعة أكسفورد كما أنه ألقى محاضراته المعروفة عن الديانات الطبيعية فى جامعة ابردين .

نظرية التوالد التلقائى

وأصحاب نظرية الأنتروبولوجيا فى الفولكلور ، هم القائلون بنظرية « توالد الموضوعات تلقائياً » ذلك أن تايلور قد رأى أن السبب فى تشابه النصوص ، وتقارب موضوعاتها ، إنما هو وحدة النسق الذى نمت الثقافة البشرية على أساسه ، فتماثلت أطوار هذا النسق ، وأدى ذلك إلى نشوء أشكال متشابهة ، ومضمون متماثل . ومعنى هذا ، أيضاً ، أن هناك وحدة فى الفكر البشرى ، وهناك وحدة فى تطور الثقافة البشرية .

* * *

بيد أن النظرية الأنتروبولوجية ، قد تأكدت فى ميدان الفولكلور على يد أندرو لانج ذلك الأديب الأسكتلندى الذى اعتنق وجهات نظر أستاذه تايلور ، وطبقها على الحكايات الشعبية ، فرأى أن الحكاية الشعبية المؤلفة من عدد من الوحدات Motifs والناشئة فى المجتمعات المتوحشة ، تتطور إلى حكاية شعبية متداولة لدى الفلاحين ، وهذه بدورها يمكن أن تتطور إلى حكاية البطل شبه الواقعى أو هى تتطور فتصبح صورة أدبية ، كتلك التى نشرها هانز أندرسن .

* * *

وبينما يعترف الأنتروبولوجيون ، بأن الحكاية الشعبية تنتشر من مجموعة بشرية إلى مجموعة أخرى ، إذ هم يرون أن التشابه القائم بين الحكايات إنما يرجع إلى أن الأجناس [1] قد نشأت من أصول متعددة مستقل بعضها عن بعض ، بيد أن الثقافة أو بعبارة أخرى النشاط الروحى والمادى قد مر بمراحل واحدة ، فكان التشابه بين الحكايات الشعبية مختلفة المواطن وكانت الوحدة إذن

(١) يستخدم اصطلاح Polygenesis للدلالة على هذه الفكرة ، ومعناه أن كل نوع من الأحياء قد نشأ من عدة أصول مستقلة .

قائمة فى مراحل تطور الحياة أو الثقافات البشرية لافى انحدارها من أصل واحد .

ونحن نذكر من كتابات أندرو لانج « العادة والأسطورة » « Custom and Myth » الصادر سنة ١٨٨٤ و « الكتاب الأزرق للعفاريت « The Blue Fairy Book » الصادر عام ١٨٩٠ .

الواقع أن كتابات سير جيمس فريزر وجهوده الطائلة مكّنت الباحثين فى الفولكلور من أن يفحصوا مجموعة ضخمة من النماذج كما أنها ثبّتت مكانة العالم الكبير مانهاردت ؛ فالمعروف أن مانهاردت تعرّض لنقد مرير إلى أن أيده سير جيمس فريزر وأخذ عنه المادة الفولكلورية الخاصة بالعادات الزراعية فارتفعت مكانة مانهاردت حتى فى ألمانيا ذاتها[1] . لكن شهرة فريزر العظيمة ترتكز على الغصن الذهبى « Golden Bough » الصادر فى اثنى عشر جزءاً .

وهذا المؤلف . موسوعة أساسية فى الديانات والمعتقدات القديمة . وفيها فسر سير جيمس فريزر عادات ومعتقدات قديمة مرتبطة بالسحر والدين البدائى والزراعة . والملوكية . والقداسة . والمحرمات . والمطر . والنار ... الخ .

* * *

وكان من نتيجة هذه الجهود المختلفة . أن طغت الأنثروبولوجيا على الفولكلور فاعتبر هذا العلم جزءاً من الأنثرولوبوجيا . وما يزال كذلك . فى نظر بعض العلماء والجامعات ومتاحف التراث البشرى . بل نجد أن هؤلاء الدراسيين قد اعتبروه فرعاً غير مباشر من الأنثروبولوجيا الثقافية .

والتوزيـــع التالى لسانتيفز « Saintyves » فى « مختصر الفولكلور » « Manuel du Folklore » يعطينا رأى مجموعة من هؤلاء الدراسيين . فيما قبل الحرب العالمية الثانية مباشرة .

أنثروبولوجيا

نوع

أنثروبولوجيا طبيعية (قسم رئيسى) — أنثروبولوجيا ثقافية (قسم رئيسى)

أنثروبولوجيا نفسية (قسم فرعى) (أول) — أنثروبولوجيا اجتماعية (قسم فرعى) (أول)

فولكلور (قسم فرعى) (ثان) — إثنوجرافيا (قسم فرعى) (ثان)

علم النفس والفلكلور

تأثر الفولكلور أثناء نموّه واكتماله بالعلوم الاجتماعية الأخرى ، فلما ذاعت كتابات فرويد تأثّرها بعض الفولكلوريين . وتناولوا التراث الشعبى من زواياها .

فالحكاية الشعبية — مثلا — أشبه ما تكون عند المتأثرين بفرويد بالحلم . والحلم ذاته حدث نفسى ، ومنها بدت الحكاية مختلطة المعانى وخارقة للعادة ، وشاذة ، فمن المستطاع أن نفهم دلالاتها على ضوء ما نعرف من الاستقراء والتحليل النفسى .

(١) صفحات ٣٩٣ وما بعدها — المجلد الأول من فولكلور جورنال لسنة ١٨٩١ — راجع « دراسات حديثة فى الديانات المقارنة » لجاكوبز .

ونستطيع أن نطرق الحكاية الشعبية من ثلاثة طرق أولها أن نحلل طبائع الكائنات البشرية الواردة فى الحكاية وردود أفعالها .

ونستطيع كذلك ، أن نقدر ظروف إلقاء الحكاية ، فغالب أمرها أن تقال فى نهاية النهار ، والسامع والراوى مرهقان . أو هى تقال للطفل وقد أوشك أن يذهب فى غمار النوم ... وعلينا أن نلتفت إلى ردود أفعال الراوية والسـامع متعب . والطفل مخدّر الجسم . فالردود العاطفية . تقترب به — لاشك — نحو الأحلام .

ثم إن حكايات الجان والخوارق أقرب ما تكون إلى الرؤى ، فأى ضير فى أن نطبّق عليها معارفنا النفسية عن الأحلام ؟ .

* * *

ثم هناك الوازع الجنسى وما يصدر عن نشاطه من تعبيرات عصبية ....

وهناك الاصطدام بين الوازع الجنسى والقيود الاجتماعية ، وما يصاحبه من تحريم . ثم ما يعبر عن هذا كله من أنواع التعبيرات الأدبية والفنية التى تدخل فى صميم الفولكلور .

* * *

وهكذا فبدلا من أن نفسر المادة الفولكلورية . بأن نتجه إلى البيئة الاجتماعية الخارجية . نستدير إلى بؤرة النفس . فنفسر هذه المادة على ضوء تعاليم فرويد[1] .

(١) راجع « علم النفس فى اتصاله بالحكاية الشعبية » لبارلت Psychology in relation to the Popular Story F.C. Burlett

الفولكلور والفلسفات الحديثة

وإذا كان الفولكلور قد تأثر بالعلوم الاجتماعية والنفسية ، فقد جرى فى بعض البلاد (روسيا) على أساس فلسفى محدد . ذلك هو الأساس المادى التاريخى . وأول ما يلفت النظر فى هذه الزاوية . أن يكتب فردريك أنجلز أحد مؤسسى هذه الفلسفة عن العادات والتقاليد . فى كتابه « أصل العائلة » فيناقش آراء علماء الأنثروبولوجيا الذين كتبوا فى أنظمة الزواج والقرابة ، ويلفت النظر كذلك أن علماء الفولكلور الروس المحدثين ، قد اشتقوا لأنفسهم طريقاً عماده النظرة التاريخية إلى الكيان الفكرى وكيفية نشوئه ، وتأثره بالظروف الاجتماعية . ثم تأثيره فى هذه الظروف .

وأداة هذه الطريقة فنيّةُ (تكنيك) البحث الذى انتهى إليه علماء الغرب وخاصة الشمال الأوروبى حيث تقدمت مناهج البحث لدرجة بالغة .

ومن ناحية نطاق الفولكلور تجاوز علماء الروس عن اشتراط عدم نسبة المادة الفولكلورية إلى شخص معين ، فقالوا إن صفة الجماعية فى إنشاء الفولكلور وتداوله لا تنفى دور الأفراد وإن كانوا معلومين . ثم اعتبروا كتابات مكسيم جوركى من صميم الفولكلور ولو أنه صاغها بالفصحى .

وأظهر نواحى حركة الفولكلور فى بلاد الكتلة الشرقية ، أنها دخلت برامج التعليم فى مستوياتها المختلفة . فأصبح درس الأدب مثلا ، جامعاً الفصيح والدارج . ثم إنهم اهتموا بتطوير المادة الفولكلورية ، ولم يقفوا عند حد جمعها وتسجيلها والبحث فيها[1]

(١) راجع كتاب الفولكلور الروسى لايورى سوكوف .

ثبت المراجع

1. Actes du Congrès International D'Ethnologie Régionale (pp. 6. 7.) et p. 56: European Ethno logy as a social science.
2. Commission Nationale Belge de Folklore. Section Wallonne - Annuaire - 1953.
3. Bulletin du Service Provincial de Recherches Historique et Folkloriques. 1ère Année (1921).
4. Folklore Suisse - Bulletin de la Société des Traditions populaires - 48ème Année (1958).
5. Standard Dictionary of Folklore Mythology and Legend — (1949 - 50) Vol. I and II.
6. The Folklore Society Annual Report (1879).
7. The Folklore Journal p. 291 (1934).
8. The Folklore Journal p. 392 (1891).
9. Folklore Vol XLII (1931).
10. The Mythology of the Aryan Nations. Georges W. Cox - (1870).
11. Psychology in Relation to the Popular Story F. C. Barlett (1942).
12. Méthodes et Résultats du Folklore - Roger Pinon 1955.
13. Qu'est-ce que le Folklore ? Roger Pinon 1951.
14. Four Symposia on Folklore — Folklore Series No. 8 1953. (Indiana University Publications).
15. Russian Folklore — Y.M. Sokolov (1950).
16. Studies in Folklore - Folklore Series No. 9 - 1957. (Indiana University Publication)
17. Handbook of Folklore — Charlotte Sophia Burne (1914).
18. Manuel de Folklore — Sayntives (1936).
19. Manuel de Folklore — Van Gennep.
20. The Science of Folklore - Alexandre Krappe (1930).
21. English Folklore — A. Wright (1928).
22. Local Traditions — J.H. Delargy - 1957.





ماهو الشىء ؟

بقلم الأستاذ عبد الغفار مكاوى

الأبعاد كلها فى الزمان والمكان تنكمش. المسافة التى كان يقطعها الإنسان فى شهور وأيام طويلة ، فى الصحراء على ظهر جمل ، وفى الطريق الزراعى على سرج حمار يعبرها اليوم فى مقعد مريح بالطائرة فى بضع ساعات ، والخبر الذى كان يحتاج منه إلى سنين طويلة قبل أن يسمع به ، وقد يعيش ويموت وهو لا يدرى عنه شيئاً ، يستطيع اليوم دون أن يغادر باب بيته أن يدير مفتاحاً صغيراً فى جهاز إرساله الأنيق فيعرف أخبار العالم كله فى لحظات قصار ، والبذرة التى تحتاج إلى شهور وسنين قبل أن تستوى ثمرة ، تعرضها عليه الشاشة البيضاء فى دقيقة واحدة ، وآثار الحضارات القديمة فى الشرق والغرب يقدمها له الشريط السينمائى وكأنها تقع على جانب الطريق . وقمة الانتصار على الأبعاد والمسافات يبلغها من خلال هذه العين السحرية التى نسميها « بالتليفزيون » . غير أن المشكلة مع ذلك ما زالت باقية ؛ فانكماش البعد لم يقربنا من القرب نفسه . وأبعد الأشياء التى قربتها لنا الصورة فى الفيلم ، والصوت فى المذياع ، يمكن مع ذلك أن يظل بعيداً عنا . وأبعد ما تستطيع العين أن تراه ، والخيال أن يتصوره ، يمكن مع ذلك أن يظل قريباً منا *

فما ذلك الشىء الذى اختزلنا فى سبيله المكان إلى أقصر مداه ، ومع ذلك نصل إليه ولا يصل إلينا ؟ أحلنا من أجله الأعوام والشهور إلى لحظات ولم يزل ممتنعاً علينا . أبَعُدَ هذا كله يظل عنا بعيداً ؛ أم يا ترى هو بطبيعته بعيد وقريب فى آن واحد ؟ هل كان آباؤنا وأجدادنا أقرب إلى الوجود والموجودات منا اليوم ؟ هل أبعدتنا هذه الأجهزة القادرة عن حقيقة الوجود والموجود ؟

لنسأل معاً : ما حقيقة القرب ؟ كيف نصل إلى كُنهه وماهيته ؟ يبدو أنه لم يتركنا نتسلل إلى سره بسهولة ، فلنفتش إذن عما يدخل فى دائرته . لنبحث عما هو قريب . قريب منا ما تعودنا أن نسمية بالأشياء، ولكننا مضطرون أن نسأل مرة أخرى : وما هو الشىء ؟ سؤال بسيط يوشك ألا يسأله غير البلهاء ! ولكن لعل الإنسان فى تاريخه الطويل قد أهمل فى السؤال عن حقيقة الشىء . فلنق أنفسنا إذن من التورط فى حكم سريع ، ولنعد السؤال مرة أخرى : كيف نصل إلى شيئية الشىء ؟ وما الذى يجعل الشىء شيئاً ؟ ولا بد لنا لكى نجيب عليه أن نعرف الدائرة التى يدخل فيها كل موجود نسميه باسم الشىء .

الحجر على الطريق شىء ، وكومة التراب فى الحقل . الجرة شىء والنبع فى الصحراء . ولكن ما حال اللبن فى الجرة والماء فى النبع ؟ هذان أيضاً شيئان ، كما أن السحب فى السماء أشياء ، وأوراق الخريف فى مهب الرياح ، وشجرة الصبار على الدرب المهجور . بل لعل من حقها جميعاً أن تكون أشياء ، ما دمنا نضيف الكلمة نفسها إلى ما لا يظهر ولا تراه عين . هذا الذى لا يظهر يسميه « كانْتْ » مثلاً بالشىء فى ذاته ، وقد يسميه غيره باسم « الله » . فالأشياء فى

* M. Heidegger; Das Ding; in : Vorträge und Aufsätze, pp. 163-187. G. Neske, Pfullingen, 1954.

ذاتها ، والأشياء التى تظهر للعيان ، وكل ما هو موجود على الإطلاق ، يُعرف فى لغة الفلسفة بالشىء ، أعنى كل ما ليس بعدم ، غير أن التسمية مع ذلك تحتاج إلى شىء من التحديد ؛ فنحن نخجل أن نسمى الله شيئاً . كما أننا لا نرضى أن ندعو الفلاح فى الحقل ، والعامل فى المصنع ، والمعلم فى المدرسة أشياء ، بل إننا لنتردد أن نسمى الغزال فى الغابة ، والجراد فى العشب ، والقطة على عتبة البيت أشياء . والإنسان لا يمكن أن يكون شيئاً . فهذه الكلمة الأخيرة تفتقد كل ما نفهمه وراء الوجود الإنسانى من معنى وقيمة ، كما أن كلمة الإنسان لا تشتمل على ما يجعل الشىء شيئاً . الأوْلى إذن أن نطلق كلمتنا على ما يشبه المطرقة والساعة والحذاء ، غير أن هذه أيضاً ليست مجرَّد أشياء وحسب . والأقرب إلى المعقول أن نسمِّى كل ما تجرَّد عن الحياة — سواء فى الطبيعة أو فى محيط الاستعمال — باسم الشىء ؛ كأن يكون كتلة من الصخر ، أو قطعة من الخشب ، أو كومة من التراب . وهكذا نكون قد خرجنا من المملكة الواسعة التى سمَّينا فيها كل موجود باسم الشىء ، كما تركنا ما سميناه بالأشياء فى ذاتها وأردنا به أسمَى الموجودات وأبعدها فى الخفاء ، لنعود إلى أفق ضيق كلٌّ موجود فيه لا يزيد عن كونه « مجرَّد شىء » . وكلمة « مجرد » هنا قد يراد بها الشىء المحض ، وقد تعنى كذلك الشىء ولا مزيد عليه ، بمعنى تقويمىّ يضع من شأنه . مثل هذه — فيما يبدو — هى الأشياء بالفعل ، وهى التى ستساعدنا على تحديد ما نبحث عنه من شيئية الشىء .

من الخير فى مثل هذه الأحوال ألا نسير فى الطريق المجهول معصوبى الأعين . لنرجع لحظة إلى تاريخ الفكر ، ولنستعن بما خلَّفه لنا التراث الفلسفى وهو يحاول الإجابة على هذا السؤال العتيد .

ما سأل سائل عن ماهية الوجود والموجود إلا برز الشىء أمامه كأنما هو أظهر الموجودات وأولاها بمعنى الوجود . وقد أدَّى هذا إلى أن أصبحت الإجابات المتوارثة عن ماهية الشىء أمراً بديهيًّا واضحاً بذاته ، حتى أنه ما عاد أحد يحسُّ بالحاجة إلى إثارة السؤال من جديد . ويمكننا أن نعرض للتفسيرات التى حاولت بها الفلسفة أن توضح ما هية الشىء (أو بمعنى آخر ما هية الموجود) فيما يلى :

لنأخذ مثلاً على ما وصفناه بأنه « مجرَّد شىء » هذه الكتلة من حجر الجرانيت [١] . هى كتلة ممتدة ، خشنة ، ثقيلة ، ذات لون وغير ذات شكل ، تلتمع تارة وتنطفئ تارة أخرى . كل هذه صفات نستطيع فى غير عناء أن نلاحظها عليها ، هى جميعاً خصائص تتعلق بها . والحجر كشىء ، له هذه الصفات والخصائص . هل قلنا الشىء ؟ ما الذى نفهمه الآن من هذه الكلمة ؟ من الواضح أن اجتماع هذه الصفات لا يكوِّن ما أسميناه بالحجر أو بالشىء ، كما أن إحصاءنا لها لا يجعله يتمثل أمامنا ككل . الأولى أن نقول : إن الشىء هو ما اجتمعت حوله وعليه هذه الصفات ، أو أن نقول إنه هو الذى يحملها . وهنا نستطيع أن نتحدث عن لبِّ الشىء وحامل صفاته [٢] .

---

(١) ويمكن أيضاً أن نتناول مثال الشمعة المشهور فى تأملات ديكارت .

(٢) وهو ما سماه اليونان τὸ ὑποκείμενον وهو أصل الشىء والحقيقة الباقية وراء ما يصاحبه من صفات متغيرة τὰ συμβεβηκότα يقول « هيدجر » إن هذه التسمية لم تأت عبثاً ، ولا أطلقها اليونان كيفما اتفق ، بل إنها تنبع من صميم تجربتهم الأصيلة بوجود الموجود على الإطلاق ، وعلى أساسها قام التفسير التقليدى لوجود الموجود ولشيئية الشىء فى الفلسفة الغربية . ماذا حدث لهذه التجربة الفكرية عند اليونان بعد أن انتقلت إلى الفكر الرومانى اللاتينى؟ هنا نلتقى بالتفسير الثانى :

ترجمت الكلمة اليونانية ὑποκείμενον إلى الكلمة اللاتينية Subjectum (الموضوع) ، والكلمة ὑπόστασις إلى الكلمة Substantia (القوام أو الجوهر) ، كما ترجمت συμβεβηκός إلى Accidens (العرض) . وكانت هذه الترجمة التى ما زلنا نأخذ بها حتى اليوم ، كما هو الحال فى كل ترجمة سواها ، عاجزة لأنها استبدلت لفظة بلفظة ولم تستطع أن تنقل التجربة الفكرية الأصيلة إلى جوها الجديد . وعند هيدجر أن افتقار الفكر الفلسفى الغربى إلى أرض ثابتة يقف عليها فى تجربة الوجود يرجع إلى هذه الترجمة (أو هذا النقل المحرف) نفسه .

والتفسير الآخر هو الذى يحدد ماهية الشيء بالجوهر وما يحمله من أعراض ، وهو تفسير يبدو مطابقاً لنظرتنا الطبيعية إلى الأشياء . ليس عجيباً إذن أن ينعكس فى سلوكنا المعتاد نحوها ، أعنى فى حديثنا عنها . فالقضية اللغوية البسيطة تتألف كما هو معلوم من موضوع [١] ومحمول وهو الذى « يحمل » خصائص الشيء وصفاته . والمسألة بهذا الشكل لا تكاد تحتمل الجدال : فمن ذا الذى يشك فى العلاقة القائمة بين العالم واللغة ، بين بناء الشيء الخارجي وبناء القضية اللغوية ؟ ومع ذلك يمكننا أن نسأل : هل يعكس بناء القضية اللغوية (العلاقة بين الموضوع والمحمول) بناء الأشياء فى العالم الخارجي (العلاقة بين الجوهر والعرض) ؟ أم هل نعكس الأمر ونقول إن تصورنا لبناء الشيء قائم على أساس القضية اللغوية ؟ مهما يكن من أمر فإن الإجابة على هذا السؤال بوجهيه وتقرير أولوية أحدهما ، أصعب من أن يُبتّ فيها فى هذا المجال ، بل إن فى استطاعتنا أن نقول إننا لم نصل فيه إلى جواب حاسم حتى اليوم . ولعل وضع السؤال على هذا النحو هو الذى جعل الإجابة عليه مستحيلة . فلا بناء القضية اللغوية هو المقياس الذى يطبق عليه بناء الشيء ، ولا هذا الأخير مجرد صورة تعكس الأول ، الأولى أن نقول إن بناءهما معاً — الشيء والقضية — وما يقوم بينهما من علاقات متبادلة ينبثقان عن مصدر واحد أصيل . والأمر بعد فى هذا التفسير الأخير (الشيء هو الجوهر حامل الأعراض) يكشف عن أنه ليس تفسيراً بديهياً ولا طبيعياً كما بدا لنا فى أول الأمر . ولعل وجه الطبيعية فيه أنه نشأ عن « عادة » قديمة أنستنا على مر العصور ذلك الأصل « غير العادى » الذى نبعت منه . هذا الشيء غير العادى هو الذى عرفه فكر الإنسان فى فجره الحر الفتى الثائر عند اليونان ، فنبهه وعلمه الدهشة ، أعنى علمه التفلسف (٢) هذا التفسير الذى لا يطلق على الشيء فحسب ، بل على كل موجود على الإطلاق ، تفسير لا يبلغ جوهره ولا يصل إلى كنهه ، وإنما يكتفى بأن يغلفه ويدثره . إنه لا يتيح لنا أن نلتقى إلتقاء مباشراً بحقيقة الشيء ، بل الأولى أن نقول إنه يأتينا عن طريق الحواس ، أو إنه يصطدم بجسدنا إن جاز هذا التعبير . وليس عجيباً بعد هذا أن يقوم تصورنا للشيء على مجموع معطياته الحسية ، أو مجموع إحساساتنا عنه . والواقع أن الأشياء أقرب إلينا من إحساساتنا بها ، ووقوفنا عند هذه الإحساسات يضيع علينا معناها وحقيقتها الكلية . نحن نسمع العاصفة تهب ، والباب يصفق ، ولا نسمع مجرد إحساسات صوتية ، ونحن نرى البيت ولا نرى مجرد إحساسات بصرية أو لونية ، ونلتذ بطعم التفاحة ولا نقف عند ملمسها ولونها ورائحتها .

والتفسير الأخير يقول إن ما يجعل الشيء شيئاً هو المادة التى فيه ، وهى التى تحدد خصائصه الحسية من شكل ولون وحجم وامتداد ، غير أن هذه المادة (١) لا تكون وحدها أبداً ، بل هى دائماً مصحوبة بالصورة (٢) ، والذى يجعل الشيء شيئاً هو التقاء صورته بمادته . فالتفسير كله يقوم على أساس النظرة المباشرة للشيء على منظره (٣) الخارجي الذى نراه منه ، وهو ينطبق على ما نجده فى الطبيعة من أشياء ، نستخدمها فى حياتنا اليومية على السواء .

غير أن هذا التفسير الذى سيطر على الفكر الفلسفى زماناً طويلاً ، وحدد تصوره للموجود عامة ، سواء أكان مجرد شيء ، أم أداة لهدف أم عملاً فنياً (يكفى أن نتذكر النزاع الأزلى حول قضية الشكل والمضمون فى الأدب والفن وعلم الجمال !) لا يقربنا مع ذلك من حقيقة الشيء .

(١) الترجمة اللاتينية للكلمة اليونانية السابقة . أنظر الهامش !

(٢) M. Heidegger; Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, p. 7-69, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1952.

(١) هيولى ὕλη – Materia

(٢) مورفى Μορφή – Forma

(٣) εἶδος

فالاعتراض الأول عليه أنه لا يمكننا من التمييز بين الموجودات على اختلاف درجاتها ، بين مجرد الشيء ، والشيء كأداة تقصد إلى هدف ، والعمل الفنى الذى لا يشك أحد فى أنه أبعد من أن يكون مجرد شيء أو وسيلة لغاية ، وأننا نتبيّن من خلاله تجربتنا بالوجود والحقيقة على الإطلاق .

والاعتراض الثانى أن هذا المركب من الصورة والمادة قد أصبح مع الزمن قالباً آلياً يمكن أن يطبق فى سهولة على كل ما يقع بين الأرض والسماء ! فإذا فهمت الصورة على أنها العنصر المعقول المنطقى ، والمادة على أنها العنصر غير المعقول وغير المنطقى ، وإذا ربطنا هذه العلاقة بين الصورة والمادة بالعلاقة المشهورة بين الذات والموضوع ، صارت لدينا أداة سهلة تحيل الفكر إلى آلية بحتة يوشك ألا يستعصى عليها شيء .

والاعتراض الثالث أنه لا ينبع من تصور مباشر للشيء بما هو شيء ، بل يتصوره أداة تهدف إلى غرض ، أعنى أنه تفسير يأتى من جهة الإنتاج والصناعة . وهنا يمكننا أن نفهم ما يقوله أرسطو من أن الصورة تحدد نوع المادة ، كذلك يفعل الحدّاد قبل أن يطرق الفأس ، والنجار قبل أن يصنع السرير ، والخزّاف قبل أن يسوّى الجرّة . فارتباط الصورة بالمادة يقوم سلفاً على الغاية التى جعلت لها الجرّة والفأس والسرير . من هذه « الغائية » تحدّد شكل الصورة كما اختير نوع المادة ، واكتسب هذا النسق المؤلّف من الصورة والمادة معناه . الشيء إذن بحسب هذا التفسير أداة أنتجتها يد صانع ، والمادة تعيّنه من حيث هو وسيلة فحسب ، ولا تعيّن بحال شيئيته بما هو شيء .

ولا نريد أن نعود بمركب الصورة والمادة إلى تطبيقاته الواسعة على الموجود بإطلاقه وذلك من ناحية الخلق والعقيدة وخاصةً فى فلسفة العصور الوسطى ، ونكتفى بأن نقول إن هذا التفسير الأخير مثله كمثل ما سبقه من تفسيرات لم يتقدم بنا خطوة فى محاولتنا الولوج إلى قلب الشيء بما هو شيء ، أعنى مجرّداً عن الغاية منه ، وعن الصفات التى يحملها ، والخصائص الحسيّة التى تنضاف إليه [1] . فلنعد إذن مرة أخرى إلى سؤالنا القديم : ما حقيقة القرب ؟

أردنا أن نجيب معاً على هذا السؤال واتفقنا على أن نتناول شيئاً نجده قريباً منا . وقبل أن نمدّ أيدينا إلى هذا الشيء نفسه آثرنا الرويّة والصبر ورحنا نسأل عن حقيقة الشيء . وكان لزاماً علينا قبل أن نتعجل السير فى طريق مجهول أن نناقش معاً مختلف التفسيرات التى حاول الفكر فى تاريخه الطويل أن يجيب بها على هذا السؤال . وقد بيّن لنا أنها جميعاً لم تقرّبنا من حقيقة الشيء . فلنتناول الآن شيئاً قريباً منا ، وليكن هذه الجرّة .

نحن نقول إن الجرّة شيء فما الجرّة ؟ نقول إنها وعاء ، ذلك الذى « يعى » شيئاً غيره ويحويه . المحتوِى فيها هو الأرضية والجدار . الجرّة ، بما أنها وعاء ، شيء مكتف بذاته . هذا الاكتفاء الذاتى يجعل لها كياناً مستقلاً يميزها عن كل شيء أو موضوع سواها ، والشيء المستقل بذاته يصبح موضوعاً عندما « نضعه » أمامنا ، سواء كان ذلك فى الإدراك المباشر ، أو فى ذلك الحضور الذهنى الذى يتم عن طريق الذاكرة والصور . ومع هذا فإن شيئية الشيء لا تكون فى تصورنا له كموضوع ، ولا « موضوعيته » تحدد لنا كنهه وماهيته .

---

(١) تداخلت هذه التفسيرات جميعاً بعضها فى بعض عبر التاريخ الفلسفى حتى أصبحت تطلق على الموجود جملة ، سواء أكان ظاهراً أم خفيا ، مجرداً أم مصنوعاً أم عملا من أعمال الفن . ولعل تاريخ هذه التفسيرات هو الذى عين مصير الفكر الفلسفى ، وكتب عليه حتى اليوم أن يتخبط فيما يسميه « هيدجر » « بنسيان الوجود » ، أعنى أنه لم يبحث عن الوجود نفسه أبداً ولم يفكر فيه ، وإنما كان فى الحقيقة يبحث دائماً ويفكر ويسأل عن « الموجود » .

الجرَّة تظل وعاء سواء تمثلناها بالتصور الذهنى أو لم نتمثلها . والجرَّة ، بما أنها وعاء ، ذات قوام مستقل بذاته . فما معنى قولنا إنها قائمة بذاتها ؟ هل يفسر لنا ذلك ما هية الجرة كشىء من الأشياء ؟ الجرَّة لم تكن وعاءً حتى وضعت فى صورة الوعاء ، وما تمَّ لها ذلك حتى « صنعت » على يد صانع . الخزَّاف جبَّل الجرَّة من طينة أعدَّها وانتقاها ، والطينة من الأرض ، ومنها تخلَّقت الجرَّة جرَّة . من هذه الطينة يمكن لها أن ترتكز مباشرة على الأرض ، وبطريق غير مباشر على رف أو مائدة . بالصنعة ومن يد الصانع تمَّ لنا ما سمَّيناه بقوام الجرَّة . إنَّ تناولنا الجرَّة بما أنها وعاء مصنوع جعلها تبدو لنا وكأنها شىء من الأشياء ، لا مجرَّد موضوع أيًّا كان . أو هل نعود فننظر إلى الجرَّة على أنها « موضوع » ؟ لنحاول ذلك . وسيتبيَّن لنا أنها لم تعد مجرَّد موضوع يتمثله التصور الذهنى فحسب ، بل هى موضوع سوَّته يد صانعه « ووضعته » أمامنا . بهذا المعنى الجديد يبدو لنا قيام الجرَّة فى ذاتها وكأنه هو الذى جعل منها شيئاً . والحقيقة أننا نرى هذا القوام من جهة الصنع ، من حيث إن صانعاً قصد إليه وفكر فيه . وهنا يتكشف لنا أننا قد رجعنا إلى ما أردنا أن ننفيه ، أعنى أننا سنفكر فى الجرَّة من حيث هى موضوع ، وإن كانت موضوعيتها فى هذه الحالة آتية من جهة الصنع ، لا من جهة التصور المجرد . وسيتبيَّن لنا أننا قد أخطأنا الطريق ، وأن وقفتنا عند موضوعية الموضوع لم تؤدِّ بنا إلى شيئية الشىء . فلننظر الآن إلى المسألة من ناحية أخرى .

قلنا إن شيئية الجرة تكمن فى كونها وعاء ، ونحن نعرف معنى الوعاء بما يعيه ، أعنى حين نملأ الجرَّة ، حتى لنوشك أن نقول إن الأرضية والجدران هى التى « تعى » ما نصبُّه فيها . ولكن لنحترس مرة أخرى من التورط فى السرعة ! هل إذا ملأنا الجرَّة خمراً كان معنى ذلك أننا نصبُّها بين الجدران والأرضية ؟ نحن نصبُّ الخمر حقًّا بين جدارين وعلى أرضية ، والذى يحفظ السائل المصبوب هو الأرضية والجدران ، وما يحفظ السائل ليس هو بالضرورة ما يعيه .

الخمر حين نفرغها فى الجرَّة تملأ ما فيها من فراغ . الفراغ هو واعية « الوعاء » . الفراغ ، هذا العدم فى جرَّتنا هذه ، هو الذى يجعلها وعاء .

الجرَّة وحدها تتكوَّن من قاع ومن جدار . ومن هذا الذى تكوَّنت منه يمكنها أن تستقرَّ على رف أو مكتب ، ولكن ماذا عسى أن تكون الجرَّة إذا انكسر قاعها أو جدارها فلم تعد تحوى شيئاً ؟ إنها ما تزال جرَّةً على كل حال ، وإن أصبحت عاجزة عن أداء وظيفتها . فالجرَّة وحدها هى التى تمسك السائل أو تدعه يفلت منها !

من القاع والجدار تتكوَّن الجرَّة ، وبهما على الأرض تستقر ، غير أنهما لا يكوِّنان هذه الصفة الواعية فيها ، فإذا سلَّمنا بما انتهينا إليه من أنها تكمن فى الفراغ ، كان علينا أن نقول إن الخزَّاف لا يسوِّى من الطين قاعاً وجداراً ، أو إنه لا يشكل الطين بل يشكل الفراغ . من هذا الفراغ ، وفيه ، ومن أجله سوَّى الطين وأعطاه صورته . تصوَّر الخزَّاف هذا الفراغ غير الواعى أول ما تصوَّر ، ثم شكَّله فى صورة الوعاء . الفراغ فى الجرَّة حدَّد شكل الإنتاج ، ووجَّه كل ضربة من يد الخزَّاف . شيئية الوعاء لا تكمن بحال فى المادة التى صنع منها ، ولكن فى الفراغ الذى يحتوى السائل المصبوب ويعيه .

ونعود الآن فنسأل : هل كانت الجرَّة حقًّا فارغة ؟ أم سرح بنا الخيال فى تأملات شاعرية حتى نسينا كلمة العلم ؟ الفزياء تؤكد لنا أن الجرَّة مملوءة بالهواء وما يتركب منه من عناصر كيميائية . ونحن حين نملأ الجرَّة خمراً إنما نُحلُّ نوعا محلَّ نوع آخر ، فالسائل

المصبوب يزيح الهواء ويحلُّ فى مكانه . هذه الحقيقة الفزيائية لاشك فى صحتها ، وهى تطابق التصور العلمىّ للواقع ، ولكن هل هذا الواقع الذى قدمه لنا العلم هو الجرَّة ؟ لا مفرَّ من الإجابة بالنفى ؛ فالعلم لا يتعدَّى ما يسمح به منهجه من موضوعات ممكنة . حقًّا إن المعرفة العلمية ملزمة ، فما وجه الإلزام فى حالتنا هذه ؟ وجه الإلزام أنه يلغى وجود الجرَّة كشىء ويتصورها مساحة جوفاء يحلُّ السائل المصبوب فيها محلَّ الهواء ، أى أن حالةً من حالات المادة تحلُّ محلَّ أخرى . الجرَّة كشىء لا وجود لها فى نظر العلم . إن المعرفة العلمية ، كما يقول هيدجر ، قد بددت وجود الأشياء من زمن قديم ، حتّى قبل أن تصل إلى تفجير القنبلة الذرية والهيدروجينية . وما انفجار هذه القنبلة وغيرها من أسلحة الفتك والدمار إلا الحلقة الرهيبة الأخيرة من سلسلة طويلة تمَّ فيها الإجهاز على وحدة الشىء ونَفْىِ واقعه ووجوده . ولقد بقيت شيئية الشىء فى تاريخ الفكر أمراً منسيًّا لم يكشف عنه حجاب ، وظلّت حقيقة مطوية لم تجد التعبير عنها فى لغة الإنسان .

لِمَ إذن لم يكشف الشىء عن حقيقته كشىء ؟ هل فات الإنسانَ أن يتصوره كذلك ؟ ولكن الإنسان لا يفوته أمر لم يكن موجوداً من قبل . إذن ما حقيقة هذا الشىء كشىء هذه الحقيقة التى لم تستطع أن تكشف عن نفسها للإنسان حتّى الآن ؟ هل بقيت بعيدةً لم تقترب منه ولم تنبه إلى وجودها ؟ وما « القرب » وما حقيقته (١) ؟

سألنا هذا السؤال من قبل ، ورحنا نبحث عن شىء قريب منا لكى نستطيع الجواب عليه ، ووجدنا الجرَّة ، ولكى نصل إلى حقيقة الجرَّة كشىء ، سألنا ما الذى جعل الجرَّة جرَّة ، وضاع منا هذا السؤال حين توجهنا إلى العلم نسمع منه الكلمة الأخيرة فى القضية . والحق أننا لم نجد عنده إلا الفراغ كما تتصوره الفزياء ، لا فراغ الجرَّة كما بحثنا عنه ، وأردنا أن نصل به إلى شيئية الشىء .

كيف يعى الفراغ فى الجرَّة ؟ يعى الفراغ حيث يتلقى السائل المصبوب ويحتفظ به ، فكلمة « الوعى » إذن تتضمَّن تلقى السائل والاحتفاظ به فى آن واحد، ووحدتهما معاً تُعيِّنُ من جهة الانسكاب ، سواء فى ذلك سَكْبُ السائل فى الجرَّة أو منها . سكب السائل من الجرَّة إهداء ، وفى الإهداء ما هية الوعاء — والوعاء محتاج للفراغ الذى « يعى » ما يُسْكَبُ فيه . وما هية الفراغ تكمن فى إهداء ما فيه . على أن الهدية والإهداء أغنى من السكب والانسكاب . والذى يجعل الجرَّة جرَّة سَكْبُ ما فيها هديةً للرفيق والحبيب . والجرَّة الفارغة أيضاً تكتسب ما هيتها من الإهداء ، ولو لم يكن فيها من شىء نسكبه أو نهديه . هذا الإهداء أو الامتناع عنه أمر يخصُّ الجرَّة وحدها (فالمطرقة أو الحذاء مثلاً لا يستطيعانه !) .

هدية الجرَّة شراب . الشراب قد يكون ماءً أو خمراً . فى الماء يكْمُنُ النبع ، وفى النبع الصخرُ، وفى الصخر نعاس الأرض تستقبل الندى والمطر من السماء . فى ماء النبع تلتقى الأرض والسماء فى عرس بهيج ، وتخضل الخمر عطية الكرْم والعناقيد ، ثمرةً رضعت من خير الأرض ، وتغذَّت من شعاع الشمس . فى انسكاب الماء وإهداء الخمر تلتقى الأرض والسماء . وفى الإهداء ماهية الجرَّة وحقيقتها . وفى الجرَّة تلتقى الأرض والسماء .

الهدية المسكوبة شراب للبشر الفانين ؛ يروى عطشهم ، وينعش فراغهم ، ويملأ بالبهجة ناديهم . والهدية من الجرَّة لا تكون دائماً من نصيب الفانين ، فقد تدخل المعبد ، وقد توهب فى عيد مقدَّس ،

---

(١) M. Heidegger: Das Ding, in: vorträge u. Aufsätze, p. 163 - 87.

وقد تقدَّم قرباناً للآلهة الخالدين . هنا تكون هدية الجرَّة هى الهدية الحقة ، وفى إهدائها يكون جوهرها النقىّ . صبُّ الشراب حين نعود به إلى أصله الأول يفيد معنى التضحية والقربان للآلهة ، (١) أى الإهداء فى معناه الخالص .

فى إهداء الشراب يكمُنُ البَشر ، وفيه تكمُنُ الآلهة ، فى الشراب يجتمع الفانون والخالدون ، وفى إهدائه تلتقى السماء والأرض ، والبَشر والآلهة . وهذه العناصر الأربعة ، وإن توحَّد كل منها بما هيته ، مرتبطة فى نسيجٍ محكم ، لا يستغنى واحد منها عن الآخر .

إهداء الشراب يكون هدية بقدر ما تجتمع فيه الأرض والسماء ، والخالدون والفانون . بقدر ما يتحد فيه هذا الرُّباعُ الفريد . ولكن الإهداء هو الذى يكشف عن حقيقة الجرَّة . والإهداء من الجرَّة — كما قدَّمت — يجمع كل ما يتصل به بسبب : تلقِّى الخمر والاحتفاظ بها ، القاع والجدار ، الفراغ فى الوعاء ، صبُّ الشراب باعتباره هدية وتضحية .

الهدية تجمع هذه الأمور كلها من حيث تجمع الرُّباع الفريد ، وتجعله يتلبث فى هذا الشىء الذى أسميناه بالجرَّة . وهذا التجمع العجيب هو الذى يكشف لنا عن حقيقتها ، فهى اللحظة والموضع الذى يحلُّ فيه .

الجرَّة إذن تكشف عن ما هيتها كشىء ، والجرَّة جرَّة من حيث هى شىء ، ولكن كيف يكشف الشىء عن ما هيته ؟ الشىء يتشيَّأ (١) . والتشيؤ يضمُّ الرُّبَاعَ الفريد فى لحظة وفى موضع نشير إليه قائلين : هذا الشىء ! تحدثنا عن القرب والبعد فى مبدأ هذا المقال . قلنا إننا نعيش فى عصرٍ انكمشت فيه الأبعاد وطويت المسافات ، وبالرغم من ذلك فقد كُتِبَ علينا أن نبقى غرباء عن الأشياء وأن تبقى غريبة عنا . نحن إذن لا نقترب من الأشياء ، وهى لا تقترب منا . ونحن نعيش فى حال تختلف عن أحوال آبائنا الأولين ، وعن الفنان والشاعر الذى يكاد يضمُّ الأشياء إلى صدره ، ويحسُّ نبضها على قلبه ، ويلمس طبيعتها العذراء بين يديه . والآن نسأل :

ما هو القرب؟

للإجابة على هذا السؤال رحنا نفتش عن شىء

---

(١) من ذلك الكلمة الألمانية Guss ، والفعل Giessen ، والكلمة الجرمانية القديمة Ghu ، والفعل اليونانى χέειν ومعناها جميعاً تقديم الأضحية والقربان .

(١) فى اللغة الألمانية القديمة كلمة تفيد التجميع : Thing . كما أن الكلمة اللاتينية Res تفيد الشىء كما تفيد القضية العامة التى تهم سكان المدينة وتجمعهم حولها .

ولا بد هنا من كلمة تقال حول ولوع « هيدجر » بالبحث فى أصول الكلمات والاشتقاقات ، حتّى كأنه عالم حفريات ترَك الأرض وراح ينبش فى طبقات اللغة ! وهو يسرف فى ذلك إسرافاً شديداً حتّى يكاد يخيل لمن يقرأه أنه يشتق فلسفته من التلاعب بالألفاظ والكلمات ! على أنه يوضح ذلك قائلا إنه يريد أن يعود بنا إلى جوهر اللغة الأصيل ، ويريد منا أن ننتبه إلى الفكرة التى كانت تختفى وراء الكلمة عندما خرجت لأول مرة من فم الإنسان وقبل أن تغلفها العادة والاستعمال بمدلول آخر حجب عنا هذه الفكرة بحجاب ثقيل . ليست اللغة مجرد وسيلة للتعبير ، ولن نصل إلى جوهرها الأصيل ما دمنا نفكر فيها فى نطاق الوسيلة والغاية .

وليس الإنسان سيد اللغة ، بل الأولى أن نعكس القضية . ينبغى أن يكون موقف الإنسان من اللغة هو موقف الطاعة والتلقى والاستماع إلى صوت الوجود الذى ينبعث منها (على لسان العباقرة من الشعراء والمفكرين والفنانين ، أولئك الذين يحسنون السمع !) ، وتنسينا إياه ضجة الحديث اليومى ، كما تحجبه عنه العادة والاستعمال . لذلك فليس عجيباً أن يعود الفيلسوف دائماً إلى الأصل القديم للكلمة ، وأن يفكر فى المعنى الأول الذى كانت تقصد إليه قبل أن يغلفها التاريخ والتطور اللغوى والتعود بمعنى جديد ..

قريب منا ، فلما وجدنا الجرّة رحنا نفكر فى ما هيتها كشىء ، وبعد أن وجدنا حقيقة الشىء من حيث هو كذلك أحسسنا بأننا نزداد قرباً من حقيقة القرب . « فالشىء يتشيأ » . وهو فى تشيؤه يجمع الأرض والسماء ، والفانين والخالدين ويقرّب هذه العناصر الأربعة بعضها من بعض بعد أن كانت بعيدة غاية البعد (١) . فى هذا « التقريب» تكمُن حقيقة القرب . غير أن « القرب » يخفى حقيقته عنا ، حتى لنستطيع أن نقول إن أقرب الأشياء إلينا هو فى الوقت نفسه أبعدها عنا ..

الشىء يجمع العناصر الأربعة ؛ يضمُّ الأرض والسماء ، ويجمع الفانين والخالدين .

الوجود على الأرض معناه كذلك الوجود تحت السماء . والوجود الفانى يكون كذلك بقدر ما يتصور ذاته فى مقابل وجودٍ خالدٍ غير محدود .

والعناصر الأربعة تلتقى فى وَحْدَة أصيلة تؤلِّف ما سمَّيناه « بالرباع الفريد » .

الأرض هى المهد واللحد ، الغذاء والثمر ينبعان من قلبها ، الماء واليابسة يمتدان على صدرها ، النبات والحيوان يحييان على خيرها ، ويلقيان نصيبهما من حنانها .

إنْ ذَكرنا الأرض رجع بنا الفكر إلى العناصر الثلاثة الأخرى ، فى وحدة الرباع الفريد .

السماء هى مشرق الشمس ومغربها ، مطلع القمر وانحداره ، انبلاج النهار وغسق الماء ، رهبة الليل وروعة النجوم ، أحوال الطقس ودورة الفصول ، موكب السحاب وزرقة الأثير .

إنْ ذكرنا السماء رجع بنا الفكر إلى العناصر الثلاثة الأخرى ، فى وحدة الرباع الفريد .

(١) المرجع السابق

الخالدون هم رسل الربوبية . من جوهرها الأزلىّ المقدس يتجلّى جوهر الإله لنـــا ، أو يحجب جلاله عنا .

إنْ ذكرنا الخالدين فقد ذكرنا العناصر الثلاثة الأخرى ، فى وحدة الرباع الفريد .

الفانون هم البشر ؛ ذلك أن الإنسان وحده يموت ؛ أما الحيوان فليس فى قدرته أن يعانى تجربة الموت ، ولا أن يتمثله أمامه أو وراءه . والموت تابوت العدم ، هذا الذى لا يوجد أبداً ، وان كان فيه سرُّ الوجود نفسه . الموت هو مأوى الوجود ومأمنه ، كما هو تابوت العدم ومثواه . والفانون ندعوهم كذلك ، لا لأن حياتهم على الأرض موقوته بمعاد ، بل لأنهم وحدهم يستطيعون أن يموتوا ، أن يقاسوا تجربة الموت بما هو كذلك . والإنسان يموت ، ويعانى تجربة الموت معاناة متصلة ، ما بقى موجوداً على الأرض ، تحت السماء ، وأمام الخالدين .

إن ذكرنا الفانين فقد ذكرنا معهم العناصر الثلاثة الأخرى ، فى وحدة الرباع الفريد .

الأرض والسماء ، الآلهة والفانون ، كل منها مستقلٌ بكيانه ، غير أنها جميعاً متحدة فى نسق فريد ، وكل عنصر منها يعكس على طريقته جوهر العناصر الثلاثة الأخرى . كلٌّ منها يعكس ذاته فى داخل هذا النسق العجيب ، وفى هذا الانعكاس يستضىء كل عنصر على حدة ، كما تغمر الكلَّ هالة من النور . كل منها مستقل بذاته ، متمتع بحريته ، غير أن الوحدة التى تتألف منها جميعاً وحدةٌ ضرورية ، سوف نطلق عليها اسم « العالم » . هى وحدة لا تعرف بالتفسير والتعليل ، لأنها بسيطة كلية إن جزأناها إلى عناصرها ، أو فسرناها بغيرها فقد غاب عنا جوهرها ومعناها .

الشيء يجمع العناصر الأربعة ، والشيء يضم العالم — وهو الاسم الذى سمّينا به وحدة الرباع الفريد — فى لحظة وفى موضع سميناه بالشيء .

ليس وجود الإنسان مجرّد وجود على الأرض ، وتحت السماء ، وأمام الخالدين ، ولكنه كذلك وجود « مع » الأشياء . وفى الأشياء يتجمع الرباع الفريد كما قلنا ، وعلى الإنسان أن يشعر بهذه الوحدة الأصيلة للعناصر الأربعة ، وأن يبقى عليها فى الأشياء ، وذلك هو معنى وجوده وسكنه على الأرض (١) . بهذا نعود بالشيء إلى مملكته الأولى ، إلى كهفه الأمين . وبهذا نكون قد اقتربنا من حقيقة الشيء ، والعالم ، والقرب فى آن واحد !

والآن أيها القارئ ؛ هل عرفتَ : ما هو الشيء ؟!

(١) M. Heidegger; Bauen Wohnen Denken, in: Vorträge und Aufssätze, p. 145 - 63, G. Neske, Pfullingen 1954.



الجلاد والمحكوم عليه بالإعدام

مسرحية من فصل واحد

بقلم الأستاذ فتحي رضوان

المكان — محطة سكة حديدية ، فى قرية صغيرة . مبنى المحطة قديم ومتهدم . وعند بدء المسرحية لايشاهد على رصيف المحطة من عمالها وموظفيها ، سوى عامل إشارة كان يحمل فى يده فانوساً صغيراً أحمر . تعبث بذبالته المتراقصة داخله ، حركات الهواء البارد . أما هو فقد جلس مقعياً إلى جانب فانوسه الذى وضعه على الأرض ، ثم أخذ ينفخ فى يديه بشدة ليخفف شعوره ببردهما . لا يبدو من وجهه إلا أقل القليل ، فقد رفع معطفه الأصفر القديم فغطى كل عنقه ، وأسفل وجهه . كما غطت الجزء الأعلى من وجهه ، طاقية من الصوف الأصفر .

الزمان — ساعة فى الليل قبيل منتصفه .

ويشاهد على رصيف المحطة ، تحت مصباح يضاء بزيت البترول ، مقعد خشبي أخضر اللون طويل نوعاً ، مكوّن من عصىّ خشبية رفيعة وطويلة متقاربة شيئاً ما ، بعضها محطم ، وبعضها سليم . ولكن لونه ، قد حال ، فأصبح من العسير القول بدقة ما إذا كان أخضر حقيقة ، أم هو أسود ، أم أصفر . . وعلى مقربة منه شجرة عالية نوعاً يبدو أنها قديمة قِدَم المحطة . يجلس على المقعد رجلان : أحدهما طويل القامة وعريض المنكبين ، ذو شوارب كثيفة سوداء ، تغطى بغير نظام شفته العليا وأكثر فمه وبعض شفته السفلى . وعيناه واسعتان ، سوداوان ، تلمعان فى الليل لمعاناً يبدو عن بُعد مخيفاً . ولكن إذا اقتربت منه وجدت على وجهه ، على الرغم من ضخامة تقاطيعه ، بساطة وطيبة . أما مظهره الخارجي فقاطع بأنه موظف بالدولة التى ينتمى إليها ، فهو يلبس زيًّا عسكريًّا . أما الرجل الآخر

فنحيف أقرب إلى القصر منه إلى الطول ، يبدو ساكناً ، وإن كانت عيناه الصغيرتان تدلان على ذكاء شديد ، وحساسية مفرطة ، وقلق . ولكن فيما عدا ، ما تظهره هاتان العينان النفاذتان ، فكل ما فيه يدلُّ على عدم الاكتراث . وقد لا تصدق هذا المظهر الذى يفيض بعدم المبالاة إذا تبينت أن فى معصميه أغلالاً حديدية ، وأن هذه الأغلال متصلة بسلسلة من الحديد أيضاً ، تنتهى إلى يد الرجل الأول . وأنه فوق ذلك يلبس « بيجاما » من قماش أحمر فاقع اللون ، يقذف إلى قلبك صورة مزعجة ، لأنه يذكّرك برداء الإعدام .

والواقع أن أول الرجلين ، هو جلاّد مكلف تنفيذ حكم الإعدام فى الثانى ، فى عاصمة أحد الأقاليم . وهما الآن يقطعان مرحلة من مراحل رحلتهما ، بعد أن صدر الحكم ضد الثانى من محكمة كبرى فى عاصمة الدولة ، فى إحدى القضايا الهامة .

وقد كان الواجب أن يصحب الحارس حرسٌ ، لولا أن الفترة التى صدر فيها الحكم ، كانت فترة إضطراب أفقر الدولة ، وأعجزها عن أن تدفع مرتبات أكثر الموظفين ، فقلّ عدد من كان يقبل العمل عندها ، ومن ثم فقد اكتفت بحارس واحد ، كان هو الجلاد المكلف تنفيذ الحكم . وقد سهّل على الحكومة اتخاذ هذا الإجراء أن ذلك المحكوم عليه بالإعدام ، طوال التحقيق والمحاكمة ، كان يطمئن السلطات إلى أنه لن يبذل أى جهد للفرار ، فضلا عن أن المحكمة التى أصدرت الحكم عليه ، أصدرت عشرات الأحكام المماثلة على غيره ، فأصبح فرار واحد من بين مئات لا يسبب قلقاً ، ولا يمثل خطراً . . . !

وكان الرجلان قد وصلا إلى هذه المحطة الصغيرة على خط فرعى للسكك الحديدية ، ليستقلاّ منها قطاراً سريعاً ، على خط أصلى ، يوصلهما إلى عاصمة الإقليم الذى ستنتهى عنده رحلتهما .

الجلاّد – [ينادى الخفير الجالس إلى جانب المصباح الزيتى]: هوه . . يا أسطى . . . يا معلم . . متى يصل القطار؟ .

[الخفير من بعيد] : تقول القطار ؟ .

الجلاد – نعم القطار . هل عندكم فى هذه القرية شىء غيره ؟ أنا لا أرى إلا المحطة . وكأن الناس قد هربوا من القرية أو ماتوا .

الخفير – [فى غير اكتراث] : أنت تريد القطار أم أهل القرية ؟ ! .

الجلاد – القطار إذا وصل ، يكفينا عن السؤال عن أهل القرية . .

الخفير – القطار سيصل .

الجلاد – متى ؟ .

الخفير – حينما تراه ، وتسمع صوته من بعيد ، اعلم أنه وصل .

الجلاد – ومتى أراه ، وأسمع صوته من بعيد ؟

الخفير – حينما يترك المحطة التى قبلنا مباشرة ، سترى ضوءه ، وستسمع صوته ، إن الليل هادئ ، والناس نيام ، وصوت القطار قوى .

الجلاد – ولكن أليس للقطارات فى هذه القرية مواعيد ؟

الخفير – [يضحك وهو يدير الفانوس فى يده] . مواعيد ؟ ولماذا مواعيد ؟ . حينما يصل القطار ، يصل . وعندها يعرف أهل القرية جميعاً بوصوله ، فمن كان منهم بلا عمل وجاء ، أطلّ خلال النوافذ الزجاجية المغلقة أو المفتوحة ليرى القادمين من العاصمة [يقترب من الرجلين ومعه الفانوس] ليرى الملابس الفاخرة ، والمآكل الشهية ، والنساء الجميلات . . كل ذلك فى المدن ، أما نحن فعندنا الجوع ، والمرض فقط . . وهما نعمتان لا يستهان بهما . [يضحك بلا سرور . ويزداد منهما اقتراباً ، ويتأمل فيهما فى شىء كثير من الفضول] .

الخفير – [يشملهما بنظرة سريعة] مساء الخير ! .

الجلاد – مساء الخير ! .

الخفير – إلى أين أنتما ذاهبـان ؟ [ينظر إلى المحكوم عليه بالإعدام وكأنه لم يفهم شيئاً] والسيد ، لمـاذا لا يتكلم ؟ أيشعر بالبرد ؟ [يوجه إليه التحية]: مساء الخير .

المحكوم عليه – [فى هدوء] : مساء الخير . .

الخفير – البرد هنا شديد . . وثوبك لا يدفئك كما يظهر لى . إنه من القطن . [تتضح له فكرة فيتوقف] ماذا ؟ ! ماذا ؟ ! أى نوع من الملابس هذه ؟ . أحمر . . أحمر قان ! قولا لى ما الخبر؟

المحكوم عليه – لا تنزعج . . إننى لا أشعر بالبرد . . فثوبى أثقل مما تتصور .

الخفير – [مشيراً إلى الأغلال] وهذه ؟ وهذه الأغلال . . ما معناها ؟

المحكوم عليه – ليس البرد شديداً ، بالعكس إن هدوء المكان يدعو إلى الراحة ، فلقد قضينا يوماً فى سفر شاق . . منذ الصباح الباكر ونحن فى قطارات وتنقـلات .

الخفير – [وقد استولى عليه فزع شديد] هل أنت متأكد . ؟ [ناظراً إلى الجلاد] هل . . هل . . صحيح . . ماذا أقول ؟ . [يشير إلى رأسه بإصبعه]

الجلاد – لا . . اطمئن . إنه بخير .

المحكوم عليه – [ضاحكاً فى بهجة وسرور] حقيقة اطمئن ، أنا بخير ، على الأقل مثلك .

الخفير – [مأخوذاً] مثلى ! كيف ؟ ! إنها بذلة . . بذلة حمراء ، وتلك أغلال .

المحكوم عليه – [ناظراً إلى الجلاد] هل تسمح لى أن أقول له الحقيقة ؟ [غير منتظر الإذن] . نعم ، أنا محكوم علىّ بالإعدام . وهذا السيد ، هو . .

الجلاد — أنا زميله فى هذه الرحلة .. سنصل إلى عاصمة الإقليم !

الخفير — زميله فى الرحلة ؟ ماذا بكما أيها السيدان ؟ فى أية رحلة ، وأية زمالة ؟ يبدو لى أن من الخير أن أوقظ ناظر المحطة

الجلاد — [فى غلظة] ناظر المحطة ؟ ما دخله ، وما دخلك أنت . .

الخفير — [معتذراً لتهدئة الجلاد] لا شىء . . . ! اعذرنى ، فإنى لم يسبق لى فى هذه المحطة ، وأنا أعمل بها منذ ثلاثين . .

الجلاد — [مقاطعاً] : لا تقص علىّ تاريخ حياتك فهذا شىء لا يهمنى . . أنا سألتك السؤال الوحيد الذى أردت له منك جواباً ، فلم تعرف كيف تجيب . . والآن .

الخفير — [مرتبكاً وكأنه ضبط يفعل شيئاً محرماً] والله أنا لا أعرف متى يصل القطار .. ففى هذه المحطة لا توجد لوحة للمواعيد .. والقطارات هى نفسها لا تعرف المواعيد .. تصل حينما تصل ..

الجلاد — [مستمراً فى لهجة تفيض تأنيباً] وناظر المحطة . . ؟

الخفير — ينام عادة حتى تسمع زوجته صوت القطار فى المحطة السابقة فتوقظه . قد تعوّد هذا .... وبمجرد وصول القطار يتسلم البريد ، ويذهب إلى النوم .

الجلاد — لا تحدث هنا حوادث ، تصادم مثلا ؟ !

الخفير — [وقد سرى عنه] حوادث ؟ . [يقهقه] تصادم ؟ [تعلو قهقهته] تصادم مع أى شىء . ؟ هو قطار واحد يا سيدى يمر علينا فى الظهيرة ، وآخر فى الليل .. فى مثل هذا الموعد .. والقطار معذور إذا لم يتصادم .. تصادم ؟ [يعود إلى الضحك] حبذا لو وقعت حادثة واحدة .. ولو حادثة واحدة ...

المحكوم عليه : — تتمنى وقوع حوادث ؟

الخفير — ثلاثين سنة فى هذه المحطة . . بنفس الفانوس .. المصباح تغير فى هذه المدة مرتين فقط .. وأنا أقوم بنفس العمل ... فلو حدثت حادثة فالجرائد ستكتب .. على فكرة هل معك جريدة ... جريدة مصوّرة ؟ فإن لى ولداً يذهب إلى المدرسة فى البندر ، وهو يرى الجرائد مع طبيب المركز ، ومع وكيل النيابة ، وأحياناً مع المدرس ، ويريد أن يرى الصور .. لقد التقطت من عربة قطار جريدة مصورة ..

المحكوم عليه — [يبدو عليه الارتباك] أنا آسف .. ليس معى جريدة .

الخفير — [فى خفة وقد انطلق لسانه] لا بأس . . لا بأس ، كان سخفاً منى أن أسألك شيئاً من هذا وأنت فى هذه ... هذه ... الظروف .

المحكوم عليه — لا أبداً .. كنت أحبُّ أن تكون معى جريدة .. ولكن ليس معى نقود .. وآسف أيضاً لأنى لا أستطيع أن أعدك بإرسال جريدة إليك فى المستقبل ..

الخفير — ما ألطفك .. [مندفعاً ، غير مدرك ماذا يقول] وعنوانك . ؟ [ثم يتوقف فجأة] .. أنا أهذى .. البرد شديد والقطار اللعين لا يريد أن يحضر ..

المحكوم عليه — لقد كنت تحدّثنا عن الحوادث ..

الخفير — [وكأنما تذكر شيئاً فجأة] . صحيح .. أقول إن الحوادث لو حصلت هنا .. لتقدمت قريتنا .. على الأقل يعاد بناء المحطة التى اختلف آباؤنا فى تحديد عمرها .. لا ندرى هل انقضى عليها خمسون أو ستون أو سبعون سنة .. البعض يقول إنها أول محطة بنيت ، لأننا على الخط الرئيسى فى البلاد . أول خط وضع ..

المحكوم عليه — فإذا حدثت حادثة ..

الخفير — سيأتى حكمدار البوليس ، وطبيب لبرى الجرحى ، وصحافى أو صحافيـان ورئيس المنطقة بمصلحة السكة الحديدية .. ومعنى هذا أنهم سيعرفون أننا هنا .. وسيعرفون إسمى ،وسيرون وجهى. [يهز كتفيه ثم يبصق على الأرض] لا أحد يعرفنى يا سيدى. إلا ناظر المحطة . وناظر المحطة نفسه لا يعرفنى إلا كما يعرف ناقوس المحطة والكرسى المحطم الذى يجلس عليه . فنحن لا نتكلم ، ولا نتبادل التحية . لقد سئم النظر إلى وجهى . والعجيب أن أحداً منا لا يريد أن يمرض أو يموت .. وشىء ما لا يحدث أبداً [يتوقف فجأة] هل ارتعدت ؟ [مخاطباً المحكوم عليه] وددت أن أحضر لكما شيئاً ساخناً . شاى مثلا . .

الجلاد — [بلا مجاملة] وما يمنعك ؟ .

الخفير — [مرتبكاً وناظراً إلى الفانوس] الفا...والقطار

الجلاد — [ضاحكاً ضحكة عالية] . فانوس ؟ أىّ فانوس يا حضرة المحترم ! [يأخذ منه الفانوس ويديره فى شىء من الهزء] هل تظن أن القطار ينتفع بفانوسك ؟

المحكوم عليه — [متدخلا ليحمى الخفير من السخرية] الفانوس ضرورى .. ولكن [موجها الحديث إلى الخفير] ألست تريد حوادث ؟ !

الخفير — [مرتبكاً ومتورطاً] نعم .. ولكن !

المحكوم — إذهب .. واطمئن.. أنا سأمسك لك الفانوس . أرنى كيف أتصرف ... لنفرض أن القطار ظهر ..

الخفير — [وقد عزم على الذهاب] على رأيك . . الحياة بلا حوادث كلام فارغ .. سأذهب حالاً ... البيت قريب . وسأوقظ الناظر .. سيسرُّ جداً . سيسرُّ حينما يعلم أن بالمحطة آدميين .. [يترك الفانوس ويسير ثم يتوقف بعد بضع خطوات . ويتجه لهما ويقول] إذا ظهر القطار فلا تسأل عنه . دعه ينطح أى شىء .. أى شىء [فاتحاً ذراعه فى يأس] ينطح ماذا .. الهواء والفضاء .. [يستأنف سيره وهو يحدث نفسه] . نسونى هنا .. أنا والفانوس .. كل ليلة فى البرد .. أنا أضحك على نفسى .. لماذا التعب .. والفانوس .. والزيت .. كلام فارغ .. حادثة ..

[عندما يصل إلى نهاية الرصيف ، يدير وجهه مرة أخرى وينظر إلى الاثنين ويتوقف تماماً عن السير] لكن أيهما الجلاّد ،وأيهما المحكوم عليه بالإعدام ؟ إعدام دفعة واحدة .. إنه والله مجنون .. أنه كعريس ذاهب إلى عروسه .. لا بد أن أوقظ زوجتى وابنى ليشاهدا هذا المنظر .. وناظر المحطة ، سيفرح ، لأنه سيرى قبل أن يموت شيئاً مهمًّا . [يختفى عند نهاية الرصيف]

الجلاد — بودِّى أن أحطم عنقك وأنتهى .. ماذا تريد الدولة أكثر من أن تموت ؟ فى أى عمود من أعمدة المحطة. أو أى شجرة أستطيع أن أعلِّقك ، وبعد بضع ثوان تنتهى .. إن الحياة الإنسانية كلام فارغ .. حبل وتاكْ [حركة بأصابع يده ، تعنى السرعة والبساطة] .

المحكوم عليه — الأمر عندى سيان كما تعلم . . هنا ، أوفى سجن العاصمة ، أو بحضور النيابة والصحافة والأطباء .. هناك بلا شك احتفال رسمى . ومن حقى أن أودِّع باهتمام [يضحك] .

الجلاد — كُفَّ عن هـذا الكلام وإلا ألقيتك تحت القطار ... إذا جاء هذا القطار ... [يصرخ] أرجوك لاتقل لى إنه لامانع لديك .. أنا أعرف . . ولهذا أنا أكاد أجن .

المحكوم عليه — الحقيقة اننى آسف جداً ... لقد ثقلت عليك صحبتى ، ولكن الطريق الطويل والدولة هى التى اختارت ذلك .

الجلاد — تباً لهذه الدولة ... هذه الدولة التى رمتنى فى طريقك ، أو رمتك فى طريقى ... لقدكنت

هادئاً ، وسعيداً فجاءت هذه الرحلة ، كريح ، وحطمت باب دارى ودخلت إلى غرفها ... فطار كل شىء من مكانه ...

المحكوم — [معتذراً] سأكفُّ عن الكلام ...

الجلاد — [يصفع ظهر المحكوم عليه بيد مبسوطة] وما الفائدة ..؟ لقد انتهى كل شىء ... لقد تكلمت ولم يعد هناك سبيل لنسيان ما قلت .

المحكوم — ولكن أنا ... لا أتذكر شيئاً

الجلاد — أما أنا فأذكر كل شىء ... أنت لم تعترض وكان هذا وحده كافياً لأن يشعل فى رأسى ناراً ... ناراً [يضحك فى استغراب] رأسى أنا .. إن الجميع كانوا لا يتصورون أن لى رأساً ، وأنا نفسى ... كنت مشغولا بحذاء ألبسه فى قدمى ... أو سيجارة أمسكها بيدى وأضعها فى فمى ، أما رأسى فعلى الله حسابه ...

المحكوم عليه — على كل حال لم يبق على الرحلة إلا القليل .

الجلاد — وماذا بعد الرحلة .. ؟

المحكوم عليه — ستضعنى فى الحبل ... تك ... وكل شىء ينتهى [مقلداً حركته]

الجلاد — [ضاماً قبضة يده اليمنى وكأنه يريد أن يضرب المحكوم عليه] ما هو الذى سينتهى ... الكلام الذى قلته لى ... الأفكار التى لا أدرى كيف نبتت ... أفكار [يضحك فى سخرية ومرارة] من كان يصدق أيضاً أننى أفكر ... أفكر لم يبق إلا هذا . كنت كهذا الحيوان الذى يسمونه خفيراً .. اشنق الناس وأذهب إلى بيتى آكل وأنام ، وألد الأولاد بنين وبنات ... عدداً لا أذكره ! ولـكن لم يكن بين كل الذى شنقتهم واحد مثلك ... كان منهم شجعان لا يخافون الموت ولكنهم جميعاً كانوا كالبهائم مثلى ... أما أنت فمن اللحظة الأولى رأيت منك شيئاً غريباً ... هذا الهدوء . بل هذا السرور ... ثم كلام بسيط ... ولكنه لا يبقى شيئاً فى مكانه !

أنت مجرم ... لقد أحسنت الدولة لأنها ستشنقك

المحكوم عليه — أنا وعدتك ألا أتكلم ... فلا تتضايق إذا أنا لم أردّ عليك .

الجلاد — [كأنما يخاطب نفسه] ولكن لماذا اختارونى أنا لأشنقك ؟ ولماذا لم يشنقوك هناك حيث صدر الحكم ؟ أية ضرورة فى أن تشنق فى المكان الذى أمرونا بأن نذهب إليه ؟ يا لهم من سخفاء ! لابد أن يراك أهل المدينة معلقاً فى الهواء .. وأن يتمتعوا برؤيتك صاعداً إلى المشنقة .. كان يمكن أن يرسلوا جثتك فى طرد .

المحكوم عليه — [متظاهراً بالامتعاض] طرد ...

الجلاد — نعم ! طرد .. أفضل مائة مرة من من أن أسحبك معى من قطار إلى قطار ، ومن مدينة إلى مدينة . وأنت طوال الطريق ، تنفث سمومك . فىّ فى هدوء وبلا تعجُّل ، حتى أصبحت لا أدرى رأسى من رجلى .

تصور أننى أفكر ! هـذه هى الجريمة التى سأشنقك من أجلها أنا لا يهمنى ما فعلت ولا الحكم الذى أصدرته المحكمة ضدك . لأول مرة سأؤدى واجبى الرسمى لحسابى الخاص وبتلذذ وتشفٍّ .

المحكوم عليه — إذن أنت مدين لى بالشكر . لقد جعلت واجبك عملاً لذيذاً .

الجلاد — اخرس .. عملاً لذيذاً .. وبعد أن أشنقك ماذا أفعل ؟

المحكوم عليه — [بهدوء] — تشنق غيرى ..

الجلاد — كان ذلك قبل أن أعرفك .. قبل أن

يسرى فى بدنى سُمُّك الزعـــاف . أما الآن فأنا لا أعرف ماذا أفعل بحياتى .. تصوّر أننى أســأل نفسى منذ عرفتك . لماذا أعيش هذه العيشة ؟ لماذا أشنق الناس ؟ ولماذا تشنقهم المحاكم . ؟ أنا لا أكفُّ عن النظر إلى وجوه الناس وإلى تصرفاتهم .. كلهم فى نظرى مجانين . [فترة صمت طويلة] تبًّا لك .. لو أمكن أن أشنقك مائة مرة .. والله لما تأخرت .

المحكوم عليه — أشكرك ..

الجلاد — حذارِ أن تهزأ بى .. تشكرنى على أى شىء ؟ !

المحكوم عليه — أن تشنقنى مائة مرة ، معناه إنك ستعطينى مائة حياة .. ومن يدرى فقد يحدث شىء ما بين عملية شنق وعملية شنق أخرى .. فأعيش !

الجلاد — نعم ، تعيش ، لتفسد حيــاة الناس وتخرب فيها ، وتشيع الشقاء والإضطراب .

المحكوم عليه — أنا لا أشقى أحداً ، لقد كنت سعيداً بحياتى ، فأخذتمونى وحاكمتمونى ، ثم قررتم شنقى ، وتفننتم فى ابتكار مراسم لهذا الشنق . وأنا ساكت وصابر . وفجأة وجدتك تتهمنى بأنى أفسدت حياتك ، وتريد أن تشنقنى لحسابك الخاص . وأنا لا اعتراض لى أيضاً .. ومع ذلك لا أستطيع أن أرضيك ، ولا أرضى دولتك فماذا أفعل ؟

أنت ترى النــاس مجانين . ما ذنبى أنا ؟ ، أنا أراهم عقــلاء ، وأريد أن أعيش معهم ، ولكن أنتم الذين ترفضون وتصممون على قتلى .

أنت لا تدرى لماذا تعيش ، ولا لماذا تشنقنى وتشنق غيرى .. فهل أنا سألتك هذا السؤال أو حدثتك فى هذا الموضوع ؟

الجلاد — [وكأنه لم يسمع شيئاً من هذا الكلام كله] ضاعت حياتى ! دخل فيها هذا الشىء الذى يسمونه أفكار . ففقدت معناها . لماذا نولد ما دمنا سنموت؟ لماذا نبنى مادام كل شىء يهدم ويزول ؟ لماذا أعيش ببضعــة قروش ، ويعيش غيرى بملايين ؟ من المسئول عن هذا الغلط : القــدر أم نحن ؟ فإذا كنا نحن ، فلماذا لا يمحقنا الله ويأتى بغيرنا ؟ أما إذا كان القــدر هو المسئول فمن الذى سيحاسبه ؟ ومن الذى سيصلح العالم غير الله ؟ هذا كفر ، أنا أنا أعلم . ولكن أنت المسئول .

المحكوم عليه — هل قلت لك شيئاً من هذا ؟ .

الجلاد — أنت لم تفتح فمك . مظهرك . استهانتك بالموت . بل سرورك . كلماتك القليلة . هى التى جعلت من الحمار الذى كان راقداً فى عقلى ونفسى ، إنساناً يفكر ، وهو لا دراية له بهذه الصناعة المهلكة . صناعة التفكير ولذلك فأمثالك يجب أن يشنقوا علناً ، بل يجب أن يحرقوا . أنتم لصوص ؛ لأنكم تسلبون راحة الناس ولا تعطونهم شيئاً عوضاً عنها .. أفكار يعنى جرائم يعنى أمراضاً لا تعالج

[فجأة يمسك المحكوم عليه من عنقه ويكاد يخنقه . فيبرز لسان المحكوم عليه]

الجلاد — هذا اللسان الذى يتدلى بودّى لو أقطعه بلسانى .

[يكاد يغمى على المحكوم عليه ، وفى هذه اللحظة يحضر الخفير ومعه زوجته وابنه ، يحملان براداً به شاى]

الخفير — [يرى الجلاد وهو يخنق المحكوم عليه فيوجه الكلام إلى زوجته وابنه] أسرعى . يظهر أن الجلاد بدأ ينفذ عمله هنا ... [وموجهاً الحديث إلى الجلاد] أتشنقه هنــا فى المحطة ، وفى الليل ؟ لقد أحضرت الشاى . إنه ساخن. أعطه شيئاً منه قبل شنقه فإنه كاد يتثلج .

الجلاد — واحد من البهائم السعداء الذين كنت منذ يومين أحدهم . . أعطه الشاى !

الخفير — هذه زوجتى . . وهذا أصغر أبنائى . . كان عندى أولاد كثيرون ومات بعضهم . كثيرون يموتون هنا . ليس هنا أسرع من الموت سوى إنجاب الذرية .. فكلما قتل منا الموت واحداً، أتينا نحن بثلاثة .. الموت لا يستطيع أن يغلبنا .

لقد أيقظت زوجتى لتشاهد هذا المنظر الفريد ، محكوماً عليه بالإعدام ، يجلس إلى جانب الجلاد ، وهو يضحك ويبتسم . وقد سألتنى هل يمكن أن ترى عملية التنفيذ، فجئت أسألكم : هل يمكن ؟

المحكوم عليه — ممكن . . لقد بدأنا فعلا العمل منذ دقيقة ولولا حضوركم لتمت العملية .

الزوجة — مساء الخير أيها السيدان

الجلاد — [لا يرد]

المحكوم عليه — مساء الخير . يبدو أنك استيقظت من نوم لذيذ .

الزوجة — نعم كنت مستغرقة فى نومى ، وكنت أرى حلماً . .

الخفير — دعينا من أحلامك . .

الزوجة — حلمى فُسِّر فى الحال .

الخفير — دعينى من أحلامك . قلت لك . . قدمى الشاى للسيدين .

الزوجة — [مستمرة فى الحديث عن الحلم] لم أكن أظن أن حلمى يمكن أن يفسر هكذا بسرعة . رأيت أبى يخرج

الخفير — [مقاطعاً وبشدة] قدمى الشاى للسيد . .

الزوجة — [تسكب الشاى وهى تواصل الكلام] توفى أبى منذ عشرين عاماً

الخفير — هل أنت تعرفين العشرة من العشرين ؟ توفى أبوك منذ خمسين سنة . . اسكتى ولا تخرفى . إنه مات قبل أن تعرفى السما من العمى

الزوجة — [تقدم كوب شاى للمحكوم عليه] يبدو يا سيدى أنك موظف كبير فى الحكومة . فأنا لم أر أحداً يلبس مثل هذه البذلة الجميلة [مشيرة إلى ثوب الإعدام]

المحكوم عليه — [ضاحكاً] عشت . . أنا فعلا موظف حكومة مهم . بل لعلى موظف الحكومة الوحيد الذى يسمح له بأن يتدلل ويطلب ما يشاء ولولا الأزمة والاضطراب لأكلت كل يوم ثلاث فرخات ، وأفطرت على حساب الدولة لبناً وشاياً وزبداً وفطائر وحلوى . . وشربت ما شئت من السجائر . .

الزوجة — [وهى تقدم الشاى إلى الجلاد الذى يأخذ الكوب متضايقاً من هذا الحديث] ماهو العمل الذى تعمله ياسيدى .؟ إن الحكومة منذ عين زوجى ، وقد عُيِّن فى الحكومة منذ ستين عاما . .

الخفير — قلت لك لا تخرّفى ما شأنك أنتِ والأرقام . . معنى كلامكِ أننى عينت فى الحكومة قبل أن أولد ...

الزوجة — [متضاحكة] على كل حال أنت لا تزال شاباً وبخير . . مع أن الحكومة لم تعطنا منذ عرفنا العمل هنا . . زبداً أو جبناً . . فهل يمكن يا سيدى أن توصى على زوجى ليعاملوه مثلك ؟ وظيفة كوظيفتك . . يعطونه ثوباً جميـــلا كثوبك . . ويوزعون علينا طعاماً كطعامك . . [وكأنما خطرت لها فكرة جميلة] لماذا لا تأخذه مساعداً لك ؟ !

المحكوم عليه — [ضاحكاً فى انبساط عظيم] المهمة التى أقوم بها سهلة لاتحتاج إلى مساعد ... هى حبل وتلك [مقلداً حركة أصابع الجلاد] ثم ينتهى كل شىء .

الخفير والزوجة فى وقت واحد — حبل ... وتلك [يحاولان تقليد حركة الأصابع] يعنى ماذا !

الجلاد — [ينظر إلى المحكوم عليه بضيق شديد] ألم تشبع بعد من هذا الموقف السخيف ؟... اسمعى ياامرأة ! نشكرك على الشاى واذهبى ؛ إلى بيتك ونامى فالبرد كما ترين شديد هنا.

الولد الصغير — [مقترباً من المحكوم عليه وقد شاهد السلاسل] ما هذا ...؟ سلاسل يا أمى ... سلاسل وسوار فى يد الرجل !

المحكوم عليه — [ينظر إلى الولد فى حنو شديد] تعالَ ... تعالَ العبْ بها ! .

الولد الصغير — [ناظراً لأمه] أريد أن آخذها .. دعيه يعطينى إياها .

الزوجــه — [وقد اكتشفت السلاسل فوجمت] ياسيدى أنت ... أنت

المحكوم عليه — نعم أنا ... الإعدام !

الزوجة — [بعد صمت عيق] اللهمّ احفظنا. ولكن ولكن ياسيدى ...

المحكوم عليه — لاعليك ياسيدتى ... لا تنزعجى...

الزوجة — لقد كنت تتكلم معنا كأن السلاســل فى يد غيرك .

المحكوم عليه — [يرفع السلاسل لأعلى قليلا] ليست ثقيلة كما ترين، وأنا لا أتضايق منها ...

الزوجة — وإلى أين أنتما ذاهبان ؟

الجلاد — [فى غضب] إلى جهنم .. اسمع أيها الخفير ! خذ زوجتك ، وضع لسانها فى حلقها ، واذهبا ... نشكركما على الشــاى ، المهم أن نعرف متى يأتى القطار .

الخفير [يطيل النظر إلى الناحية اليسرى مدققاً كأنه يحاول أن يرى القطار —] لا يظهر شىء .. يظهر إن سائق القطار نام فى الطريق .

[يضحك مقهقهاً ، ويقترب الطفل فى هذه اللحظة من السلاسل ، ويأخذ فى العبث بها] .

الجلاد — [ساخراً] ماذا تفعل أنت هنا بفانوسك ؟ ألا توجد لديكم وسيلة لتعرفوا بها شيئاً من خبر القطار انكسر أم ضلّ أم خطفــه قطّاع الطرق ..؟ كل شىء ممكن فى هذه الأيام .. !

الخفير — [مأخوذاً من هذا الهجوم] ماذا يفعــل الفانوس ..؟ والتليفون الذى عندنا لايوصل إلا للمحطة التى قبلنا ، والتى بعدنا .. على أنى أيقظت ناظر المحطة ليحضر ..

الجلاد — وماذا سيفعل لنا ناظر المحطة ؟ إنه كما أتصور بلا فانوس .

الزوجة — فانوس ! يالها من فضيحــة ... إن ناظرنا لا يحمل فوانيس [بعد قليل] اسمع ياسيدى ... لماذا أنت تتعجل ؟ نحن لم نكد نتشرف بعد بكم

المحكوم عليه — إنهم ينتظروننا هناك ..

الخفير — دعهم ينتظرون .. وفى الصباح نحاول أن نتصل بهم .. اقضيا الليلة هنا .. عندنا مكان مريح للنوم .. وبيت العمدة واسع .

الولد — أنا أريد أن أذهب معكما ...

الزوجة — اسكت ... إلى أين تذهب ؟!

المحكوم عليه — دعيه يذهب معنا ...

الزوج — الولد يريد أن يتفرج ..

المحكوم عليه — له حق ... إنه شىء يستحق الرؤية

الجلاد — [يزمجر] وبعد .. ألاينتهى هذا الهذر

الزوجة — [محاولة تهدئة الجلاد] إن بلدنا لم تشهد شيئاً من هذا أبداً .

الخفير — [معلماً إياها] هـذه الأمور المهمة لا تحدث إلا فى العاصمة .

الزوجة — نعم ، نحن فى قرية صغيرة .. لا حظّ لنا ... حتى الإعدام نسمع عنه ولا نراه .

الولد — أذهب معهم ... أذهب معهم ..

الخفير — تذهب معهم .. ؟ هل حذرت ؟ هناك يشنقون الناس .

المحكوم عليه — [للطفل] ألم تر أبداً إنساناً يشنق ؟ .

الطفل — أبداً

المحكوم عليه — [شارحاً] المسألة بسيطة .. حبل وتيك [حركة بأصابعه] وينتهى كل شىء ..

الطفل [متسائلا] حبل ..

المحكوم عليه — نعم حبل .. يوضع حول الرقبة .. ثم شىء مرتفع ؛ كرسى مثلا .. أعندكم كرسى .. ثم يُرفع الكرسى ، ويسقط المحكوم عليه ..

الجلاد — [منفجراً] يا امرأة خذى الطفل ، خذى زوجك ، وفانوسه .. ودعونا وحدنا وإلا .. لم أعد أحتمل ..

المحكوم عليه — [معاتباً] لِنُنْهِ الأمر هنا ، وخذ من العمدة إيصالا باستلام الجثة ، وعد إلى عملك .

الجلاد — [صارخاً] اسكت .. اسكت .. اذهب أيها الخفير .. أريحونا من وجوهكم ..

[تأخذ المرأة طفلها إلى جوارها وبراد الشاى والأكواب ، ويبدو عليها الخوف . يسمع وقع أقدام من الناحية اليمنى . أى من الناحية التى جاءت منها الزوجة والطفل . يلتفت الخفير صوب هذا الاتجاه ويبدو عليه السرور]

الخفير — حضرة الناظر .. حضرة الناظر

[يدخل الناظر ، وهو رجل عجوز متهدم ، يسير على رصيف المحطة مترنحاً . وشواربه بيضاء كثيفة غير منسقة ، وعلى عيونه مناظر قديمة ، ويلبس معطفاً أسود قديماً ممزقاً من بعض جوانبه ، ويضع فوق عنقه شيئاً ، لا هو بالمنديل ، ولا بالملفحة] .

الناظر — نعمتم مساء [يدقق بحذر فى وجوه الجلاد والمحكوم عليه]

الجلاد — نعمت مساءً .. متى يأتى القطار .. ؟

الناظر — ألا تتفضلون فى مكتبى .. فى بيتى . ! أننا نودّ أن نقوم بالواجب ..

الجلاد — الواجب ياحضرة الناظر أن يحضر القطار ..

الناظر — [كأنما ووجه بمشكلة عويصة] آه ... القطار .. صحيح .. [ينظر إلى الخفير] هل دقّ التليفون .. ؟ لا حسّ ولا خبر ..

الجلاد — [هازئاً] ألا يكون القطار قد غيَّر رأيه ؟

الناظر — [غير فاهم للدعابة] غيَّر .. رأيه .. كيف؟

الجلاد — ذهب الى طريق آخر مثلا .. إلى بلد أحسن من هذا

الناظر — [شارحاً] أنا هنا منذ ..

الجلاد — لا داعى للتاريخ .. سمعنا قصة المحطة .. ولكن

الناظر — [مقاطعاً] لم يحدث فى ثلاثين .. أربعين .. خمسين ..

الجلاد — مائة سنة .. فاهم .. لم يحدث فى مائة سنة أن القطار تأخر .. إذن من حقه أن يتأخر مرة بعد هذا العمر الطويل ..

الناظر — لا داعى لسرعة القلق .. تعالوا إلى المكتب ..

المحكوم عليه — هم ينتظروننا هناك

الناظر — من هم ؟ ! وما هذا ؟ سلاسل .. ! حضرتك ...

المحكوم عليه ــ نعم أنا .. المدير والنيابة والبوليس، الجميع ينتظروننا ..

الناظر ــ لك حق ... ولكن حضرتك مستعجل؟!

المحكوم عليه ــ أنا .. مشغول فقط براحة الآخرين !

الناظر ــ لا تؤاخذونى . . إننا هنا جماعة على قدر حالنا لم نسمع بشىء من هذا . . نحن هنا نعيش وكأننا وحدنا فى هذا العالم . . لم نر ضابطاً ، ولا شيئاً من هذا . . والحمد لله لا تحدث عندنا حوادث من أى نوع . . حتى ولا حوادث القطار

الخفير ــ هذا من سوء الحظ . .

الناظر ــ كيف ؟ أتريد حوادث ؟

الخفير ــ أريد علاوة . . وأريد لك ترقية !

الناظر ــ والحوادث ترقيني !

الخفير ــ طبعاً . . على الأقل سيعرفون أنك موجود هنا . هم هناك يحسبون أن الأمور تسير وحدها فى المحطة . . هم لا يعرفون مثلا أننا معرّضون لزيارة كزيارة السيدين . . ما دام القطار يمرّ علينا ، ولا يقف إلا دقيقة ريثما ينزل ركاب الخط الفرعى ، فلا داعى لترقية . . ولا علاوة . . نريد حادثة . حادثة يا رب

[يتوهج فى السماء ضوء أحمر شديد الحمرة ويرتفع لأعلى ارتفاعاً عالياً . ويسمع ضجيج وصراخ من بعيد]

الخفير ــ ما هذا . حادثة !

الناظر ــ [مرتبكاً] لاتقل هذا ؛ فأل الله ولا فالك..

[يزداد الصراخ]

الخفير ــ [مبتهجاً] والله حادثة .. القطار احترق ..

الولد ــ [يصفق بيديه فرحاً] الحريقة .. الحريقة .. أتفرج عليها ..

[يأتى من الناحية اليسرى من المحطة عدد كبير من الرجال .. يبدو عليهم الفزع والاضطراب]

اثنان أو ثلاثة من الرجال ــ أين ناظر المحطة ؟ لقد سقطت عربة من القطار . . واشتعلت النار فى عربة ثانية . أين الخفير؟ ! نريد سلسلة من الحديد .. جنزيراً .. حبالاً . .

الزوجة [سعيدة] حادثة ..

الخفير [مبتسماً] يا للحظ .. حادثة فى المحطة التى قبلنا . . !

الرجال ــ نجدة .. نجدة .. حبل نرفع به العربة التى وقعت . .

حبال .. سلسلة حديد . !

الخفير ــ عندنا سلسلة [يشير إلى سلسلة المحكوم عليه].

[يهجم أحد الرجال على السلسلة فيختبرها]

الرجل ــ غاية المطلوب . ! لكن بسرعة . . العربة ستسقط من الكوبرى . . الناس سيموتون . . بسرعة . بسرعة .

الجلاد ــ [مفكراً] هل هذه السلسلة تنفع

الرجل ــ [مندفعاً] جداً ..

الجلاد ــ كم فى العربة ؟ !

الرجل ــ [أكثر اندفاعاً] كثير ..

الجلاد ــ [وقد عزم ، يخرج من جيبه مفتاحاً صغيراً ، ويفتح به قفل الأغلال ويبسطها أمامه ، فيراها طويلة وقوية] خذ هذه السلسلة ، وخذ معها هذا الرجل .. إنه فى حراستكم .. استعينوا به . إنه من المدينة ، وحذار أن يفلت منكم . سنأتى به الدولة من آخر الدنيا .

[تفك السلاسل عن يد المحكوم عليه]

[فيبقى فى مكانه ولا يتحرك]

أحد الرجال [يدفعه إلى الأمام] تحرك .. لا وقت عندنا نضيعه . . تعال . . امش . .

المحكوم عليه ــ خذوا السلسلة .. وأنا سأبقى هنا .

الجلاد ــ اذهب معهم ...

المحكوم عليه ــ لا أدعك أبداً . .

الجلاد — بل دعنى . .

المحكوم عليه — إذا ذهبت فلن أعود ... سأهرب !

الجلاد — لن تفعل . .

المحكوم عليـه — كيف لا أفعل .. أنا محكوم علىّ بالإعدام . أنت ستحاسَب على ذلك .

الجلاد — [فى عدم اكتراث ، ويأس باد] لاتحدثنى عن النتائج . اذهب وأنقذ الناس ، وأعمل عملاً طيباً فى حياتك . سأنتظرك ..

المحكوم عليه [ممسكاً بيدى الجلاد] ماذا يدور فى رأسك ؟

الجلاد — [يدفعه بيده فيما شبه الاعياء] أنت أيضاً تتحدث عن رأسى ! حسناً لقـد أصبح لى رأس ، وأصبح ما فيه مهماً ... اذهب .. آنا آمرك .

المحكوم عليه — ولماذا لاتأتى معنا ؟

الجلاد — لا أريد . . اطمئن .

المحكوم عليه — هل تعدنى بألاّ تدع المكان ؟

الجلاء — [مبتسما] ما شأنك بى . . هل أنت حارسى ؟ !

المحكوم عليه — أنا أفهم ماذا فى نفسك .. فعدنى أنك لا تترك المكان .

الجلاد — ستجدنى عند ما تعود .

المحكوم عليه — أتقسم ؟ !

الجلاد — أقسم .. ستجدنى .

[يسرع المحكوم عليه والرجال ، والناظر والخفير ويبقى الولد والزوجة]

الجلاد — [موجهاً الحديث إلى الزوجه] هل عندك قطعة من خبز وقليل من الجبن ؟

الزوجة — [مسرورة] على العين والرأس . !

[تسرع إلى الناحية اليسرى ويبقى الولد مع الجلاد]

الجلاد — [مخاطباً الولد] ألم ترَ أحداً يُشنق أبداً ؟

الولد — [مسروراً] أبداً ..

الجلاد — وهل تحب أن ترى أحداً يشنق ؟ !

الولد — هل هذا ممكن ؟ !

الجلاد — ممكن جداً

الولد — أنا أحبك يا عمى !

الجلاد — هل منظر الشنق جميل لهذه الدرجة ؟ [محدثاً نفسه] ما أعجب الإنسان !

الولد — جميل .. أنا أريد أن أرى إنساناً يشنق .

الجلاد — سترى يا بنى ... سترى .. إطمئن .. هل فى المحطة كرسى ؟

الولد — نعم .. كرسيان .

الجلاد — إذن اذهب .. وأحضر أحدهما . !

[يجرى الولد ويقفز فى طريقه إلى مكتب المحطة ويتمشى الجلاد جيئة وذهاباً مطرقاً مفكراً]

لقد وعدت أنه سيجدنى حينما يعود .. لا بد أن أنفذ الوعد .. سيجدنى ! سيجدنى فى الحالة الوحيدة التى يمكن أن أبقى بها فى هذه الدنيا ..

[ويعود الولد ومعه كرسى ، يحاول أن يرفعه بصعوبة ، وكلما خطا به خطوة تركه على الأرض قليلا ، ثم يرفعه والجلاد ينظر إلى هذا المنظر متأملا وهو شارد اللب ذاهلعن المكان]

الولد — ها هو ذا الكرسى .

الجلاد — [فى هدوء شديد] حسناً ! هل تعرف كيف يشنق الناس ؟

الولد — كيف ..

الجلاد — أنا سأريك [يخرج حبلا من جيبه ، ويقترب من الشجرة الموجودة على الرصيف] أنا سأصعد على الكرسى .. ثم ألفُّ الحبل على الشجرة هكذا .

[الولد يتأمل هذه العملية بسرور وتلذذ]

الولد — كان هنا عش عصافير ....

الجلاد — [مسايراً الولد فى الحديث] إن العصافير الآن نائمة ..

الولد — هل تراه ؟

الجلاد — [محدثاً نفسه] الدنيا ظلام . الحقيقة أنا لا أرى شيئاً .. لم تعد عيناى تريان شيئاً

الولد — وهل لا تسمع لها صوتاً ؟

الجلاد — أذناى لم تعد تسمع شيئاً

الولد — البرد شديد

الجلاد — [محدثاً نفسه] البرد شديد جداً ... قد تثلج كل شىء ..

الولد — هل ربطت الحبل جيداً ؟ هل انتهيت ؟

الجلاد — [محدثاً نفسه] انتهيت منذ وقت طويل ...

[محدثاً الولد] الآن سأضع الحبل حول عنقى أنا .. هل ترى؟

[الولد يرفع نفسه فوق أصابعه ليشاهد جيداً]

الولد — نعم أرى .. إنه الآن حول عنقك تماماً .. كيف ربطته .

الجلاد — [يشرح له كيف يربط الحبل] اسمع ... الآن ستركل بقدمك الكرسى .. سأعلّق فى الهواء .. وسأتأرجح قليلا يميناً ويساراً

الولد — [يصفق فرحاً]

الجلاد — وعندما يأتى الرجل الذى كان يلبس الثوب الأحمر .. قل له إننى لم أترك المكان كما وعدته

[الولد يركل الكرسى ، ويسقط الجلاد ، ويصفق فرحاً ، حينما يرى جثته ترقص فى الهواء]

الولد — [بعد قليل] ألا تريد أن تنزل الآن ؟! .
هل أنت سعيد .. هل أنت سعيد .. ؟

ســـتار



نقد الكتب

(١) شرح ديوان صريع الغوانى

حققه وعلق عليه الدكتور سامى الدهان – ٥٢٥ صفحة من القطع الكبير + ٦٩ صفحة للمقدمة – نشر وطبع دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٩
توزيع مؤسسة المطبوعات الحديثة

منذ أكثر من ثمانين عاماً نشر المستشرق الهولندى ميخائيل دى‌خويه M. J. de Goeje ديوان مُسْلِم بن الوليد المعروف بصريع الغوانى ، وهو أول مَن ألطفَ فى المعانى ورقّق فى القول ، تولى فى خلافة المأمون بريد جرجان فلم يزل بها حتى مات سنة ٢٠٨ هـ .

وكان هذا المستشرق قد رجع إلى المخطوطة الوحيدة فى العالم التى بقيت من شعر مسلم بن الوليد ، وهى برواية وشرح أبى العباس وليد بن عيسى الطبيخى الأندلسى المتوفى سنة ٣٥٢ هـ . ومنذ أن نُشرت تلك الطبعة وشعر هذا الرجل لايلقى العناية الجديرة به ، وكل ما بُذل له ظهور طبعات غير محققة كطبعة الهند التى ظهرت سنة ١٨٨٥ وطبعتى مصر الهزيلتين .

* * *

ومعروف أن شعر مسلم قد ضاع أكثره ، وهناك رواية تذكر أنه كان سبب ضياعه ؛فقد غافل راويته وألقى بالمجموعة التى تحتويه فى النهر . لذلك عُنى به الدكتور محمد سامى الدهّان منذ أن اطلع فى ليدن على المخطوطة المحفوظة هناك ، والتى نشر عنها المستشرق دى‌خويه طبعته ، وهى بخطٍّ مغربى قديم يرجعه الدكتور الدهان إلى القرن الخامس أو السادس للهجرة ، وقام بمراجعتها وتحقيقها ، ولزم الأصل أمانة ووفاء ، ولكنه خالف المخطوطة وطبعة المستشرق فى أمر واحد ، هو فصله بين شعر مُسلم وشرح الطبيخى ، فجعل أبيات الشعر فى أعلى الصفحة ثم نشر الشرح فى ذيله ، ثم أنشأ هوامش بتعليقاته وتحقيقاته هو ، لييسر على القارئ العربى الحديث قراءة الديوان وشرحه ، فإذا شاء قرأ الشعر متسلسلا لايعترض سبيله شارحٌ قديم أو حديث فإن احتاج إلى تفسير رجع إلى الشرح ، وإن أراد شيئاً من التثبت العلمى والنقد اللفظى نظر فى الحواشى التى كتبها المحقق ... وهذه فى الواقع خطّة سليمة ؛ وطريقة صحيحة .

ثم نظر فى المصادر الأدبية والتاريخية – المخطوط منها والمطبوع – على اختلاف العصور ، فنقل ما ورد فيها من شعر مسلم وأخباره ، وقابل بين رواية الديوان ورواية تلك المصادر ، وبسط وجوه الخلاف ليوازن بين روايات المشرقيين ورواية جامع الديوان وشارحه الأندلسى ، وقد وقع له كثير من وجوه الخلاف .

وقد تحقق للدكتور سامى الدهان أن ثلث شعر مسلم تقريباً مفقود ، فقد نظر فى المخطوطة فتبيّن له ورود هذه الجملة « تمّ الجزء الثانى » وذلك فى الورقة (٤٩ و) ثم أحصى الشعر الوارد فى هذه المجموعة فوجده قُرابة ١٨٠٠ بيت ، على حين يذكر ابن النديم فى كتابه « الفهرست» أن ديوان مسلم بلغ مائتى ورقة أى ستة آلاف بيت تقريباً ، كما وجد إشارات فى كتب الأدب كالأغانى والموشح ووفيات الأعيان وغيرها لقصائد أو لأبيات غير واردة فى الديوان .

ومن ثَمّ أضاف إلى الشعر الوارد فى المخطوطة ما عثر

عليه فى كتب الأدب من شعر لمسلم بن الوليد لم تحط به تلك المخطوطة ، وذيّل الديوان به مرتباً على القوافى .

وحقق الدكتور الدهان اسم شارح الديوان ، فقد أخطأ المستشرق الهولندى فى قراءة الاسم فنشره هكذا « الطنجى » ولم يستطع الاهتداء إلى ترجمة عنه ، وحقيقة الاسم الطبيخى ، وقد ترجم الدكتور الدهان لهذا الشارح .

هذا ، وقد أورد فى ذيل الديوان (ص ٣٤٠) البيت التالى :

تبسّم عن مثل الأقاحى تبسمتْ
لـه مُزْنةٌ صيفيةٌ فتبسّما

نقلا عن «محاضرات الأدباء» للراغب الإصبهانى و«العمدة» لابن رشيق . وهذا البيت أورده ابن المعتز فى كتابه «البديع» — ص ٥٠ — منسوباً لمسلم ، وأورد معه هذين البيتين :

وليلة مات اللهـو إلا بقيـةً
تداركها طيـفٌ ألمّ فسلّما

مزيدك عندى أن أقيك من الردى
وإن كان شجواً أن أكون المقدّما

كما أورد الشريف المرتضى فى كتابه «طيف الخيال» — الورقة ٣١ و — البيت الذى أوّله « وليلة مات اللهو إلا بقية .... » منسوباً لمسلم أيضاً ، وأورد بعده هذا البيت :

جمعْنا معاذير العتـاب برقدةٍ
مشت بيننا تطوى الحديث المكتّما

* * *

وتكملة للديوان ضمّ الأستاذ المحقق إليه جملة أخبار مسلم ، فنقل ترجمته فى الأغانى وغيرها ، ورتّبها على السنين ووفيات رواتها ليعرف الدارس نظرة العصور الأدبية إلى هذا الشاعر ومبلغ وقوفها على أخباره ، وما كان يسير بين الأدباء من نوادر وحكايات نقلت عن حياته وعصره مكررة حيناً ومختصرة مشوّهة أحياناً .

هذا ، إلى جانب الفهارس المختلفة التى ختم بها الديوان والمقدمة الطليّة التى افتتحه بها .... وإن الجهد العلمى الذى يبذله الدكتور سامى الدهان فيما يحقق من ذخائر المكتبة العربية ليدعونا إلى أن نستحثه على إخراج ذخائر العصر الحمدانى الذى خطا فى سبيله خطوات واسعة حين أخرج ديوان أبى فراس ثم ديوان الوأواء الدمشقى ، وكان آخرها نشر كتاب « التحف والهدايا » للخالديّيْن الذى تكلمنا عنه فى العدد السابق من«المجلة»، وهو رجاء يشاركنا فيه من قدروا عمل الأستاذ المحقق وعلمه .

وقامت دار المعارف بنشر هذا الكتاب ضمن سلسلة « ذخائر العرب » التى قدمت فيها حتى الآن ستة وعشرين كتاباً من خيرة ما حقق العلماء، وكلها من نفائس التراث العربى الخالد .

(٢) ديوان أبى نواس

تحقيق المستشرق الألمانى إيفالد فاغنر — الجزء الأول — ٣٦٤ صفحة من القطع الكبير + ١١ صفحة للمقدمة العربية ، ١٠ صفحات للمقدمة الألمانية — نشرته جمعية المستشرقين الألمانية — مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر سنة ١٩٥٨

كان معروفاً فى الدوائر الأدبية منذ سنوات أن الدكتور أرتور شادة Arthur Schaade — الذى كان مديراً لدار الكتب المصرية وأستاذاً فى الجامعة المصرية كذلك — يُعدّ العُدّة لنشر ديوان أبى نواس نشراً علميّا محققاً ، ولكن الموت عاجله قبل أن يخطو فى ذلك ، فقام الدكتور إيفالد فاغنر Ewald Wagner

بإذن من قرينة الدكتور شادة ومدير مكتبة الدولة والجامعة فى هامبورج التى انتقلت إليها تركة الفقيد بمواصلة هذا العمل ، وكان لجهود الدكتور هلموت ريتّر Hellmut Ritter الذى كان يصدر النشريات الإسلامية من قبل والدكتور ألبرت ديترش Albert Dietrich الذى يصدرها الآن فضل إظهار هذا الديوان ، كما بذل الدكتوران ريشر Rescher و رمر Roemer جهداً فى هذا السبيل حتى استطاع الدكتور ڤاغنر تحقيق هذا العمل الأدبى الكبير ، وسجّل لكلٍّ منهم فضله .

* * *

وقد اعتمد الأستاذ ڤاغنر فى تحقيق هذا الديوان رواية حمزة الإصبهانى لأنه أقلُّ اتجاهاً إلى النقد من أبى بكر الصُّولى الذى قام بتخليص أشعار أبى نواس من كل ما زُيِّف عليها وترتيبها ضمن أبوابها على حروف الهجاء ، على حين لا يستطيع أحد التسليم بأن بعض ما حذفه الصولى غير صحيح فى النسبة إلى الشاعر ، ثم إن رواية حمزة تحتوى على ثلاثة أضعاف ما رواه الصُّولى ، فهى تشتمل على ١٥٠٠ قطعة فى ثلاثة عشر ألف بيت إلى جانب ذكر الأخبار المتصلة بكثير من الأشعار . وقام بطبع النص على جميع ما أضافه حمزة من الأخبار والشروح ، وقدَّم بياناً بأوجه الخلاف الواردة فى كل مخطوطات حمزة التى رجع إليها ، سواء ما يتعلق بالأشعار وما يرد فى الأقسام المنثورة ، ثم قابل فى تحقيق الأشعار رواية أبى بكر الصولى وأخبار أبى هفّان وشرح ابن جنّى على منهوكة أبى نواس وهى قصيدة مطوّلة قالها فى مدح الفضل بن الربيع ، وأثبت ما وجده من أوجه الخلاف ، وأدخل فى النص منتخبات من شروح مخطوطات الصولى وابن جنى محصورة بين أقواس مع الملاحظات المناسبة وذلك إلى جانب تدوين ما وجد الحاجة ماسّة إليه من حواشى مخطوطات الصولى . وأثبت فى آخر كل باب ما انفرد به الصولى عن حمزة .

وقد قسم حمزة الإصبهانى ديوان أبى نواس إلى خمسة حدود تشتمل على خمسة عشر باباً ، ضم الجزء الأول الذى ظهر : الحدّ الأول ، وهو ينطوى على خُمس الديوان كله ، ويتضمن : مقدمة حمزة ، ونقائض أبى نواس مع الشعراء ، والمدائح ، والمراثى ، والعتاب .

* * *

على أننا نرى أن يتّبع فى الأجزاء التى ستُنشر من هذا الديوان الطريقة التى اختطّها الدكتور سامى الدهّان فى ديوان صريع الغوانى وأشرنا إليها ، وهى الفصل بين شعر الرجل والشروح ، فقد اختلط كل ذلك فى ديوان أبى نواس ؛ وإذا كان لا بد من الطريقة التى سار عليها الدكتور ڤاغنر فإنه يجدر أن تنشر أبيات أبى نواس بحرف يغاير حرف الشروح والشواهد لتبرز أمام القارئ ولا تحدث الاختلاط الظاهر فى الجزء الأول .

ونرجو أن يُعنى بتصحيح الأجزاء الجديدة عناية تجنّبها الأخطاء المطبعية الكثيرة التى تزيد على ما هو وارد فى ثبت التصويبات ؛ فإن النشريات الإسلامية السابقة سليمة ، قليلة الأخطاء .

(٣) لزوم ما لا يلزم

لأبى العلاء المعرى – الجزء الأول – شرح وتحقيق الأستاذ إبراهيم الأبيارى ، وقرئ على الأستاذ الدكتور طه حسين – ٤٩٥ صفحة من القطع الكبير – مطبعة وزارة التربية والتعليم سنة ١٩٥٨

هذا أول كتاب تصدره لجنة إحياء آثار أبى العلاء بعد أن ضُمّت إلى وزارة الثقافة والإرشاد ، وكانت

تلك اللجنة قد أخذت على عاتقها – بتوجيه من الأستاذ الدكتور طه حسين – نشر آثار أبي العلاء المعرى مشاركة فى إحياء ذكراه حين همت البلاد العربية فى سنة ١٩٤٤ بتمجيد هذه الذكرى فى دمشق والمعرّة وحلب .

وقامت اللجنة بإخراج السِّفْر الأول باسم « تعريف القدماء بأبي العلاء » وقد اشتمل على ما كتبه الأقدمون عن هذا الشاعر الفيلسوف ، كمدخل للتراث العظيم الذى خلفه لنا ، فكان أكرم تحية لروح المعرى قُدِّمت فى مهرجان الذكرى .

ثم بدأت تعمل فى تحقيق شروح ديوانه « سقط الزند » فأخرجت السِّفر الثانى مشتملا – فى خمسة أجزاء – على شروح البَطَلْيوسى والتبريزى والخوارزمى لهذا الديوان .

ثم تمضى الأعوام والناس فى انتظار وشوق لإخراج بقية هذا التراث الخالد حتى دعا الأستاذ الدكتور طه حسين الأستاذ إبراهيم الأبيارى ليصل ما انقطع ، وليحمل وحده عبء الجزء الأول من السفر الثالث مشتملا على مائة لزومية من ديوان « لزوم ما لا يلزم » .

* * *

واللزوم لم يحظ بما حظى به ديوان « سقط الزند » من شرح وتعليق إلا من تقييدات حملتها مخطوطات ثلاث ثم نقلتها المطبوعات التى ظهر بها ، وهى لا تخرج عن شرح لبعض الكلمات شرحاً لا يخضع لنهج ، ولا يدل على واضعه دلالة كاشفة ، فهو يصعب حيناً ويهون حيناً آخر ، ولا ينفذ إلى الأبيات يربط بينها بعد جلاء مفرداتها ، ولا يعرض لما فى الشعر من مُلح أو رمز أو عُقد نحوية فيبينها ويكشفها ويحلها ؛ مع خطورة شأن هذا الديوان ، فهو شعر الفكر والتأمل لم يتقرب به أبو العلاء إلى أحد ، ولم يمدح به ذا شأن ، ولم يبتغ به غير وجه الفن .

* * *

ولقد نهض الأستاذ الأبيارى حين عهد إليه بأمر هذا الجزء من هذا الديوان ، ومن قبل كان قد اشترك مع الأستاذ الدكتور طه حسين فى إخراج جزء من اللزوم كان العمل فيه إلى جانب تحقيق النص شرح ألفاظه شرحاً لغوياً مفصَّلا تفصيلا ما ، ثم ترجمة هذا النص بعد ذلك أو حلّه إلى النثر العربى المعاصر ابتغاء إتاحته للذين يريدون أن يدرسوا أبا العلاء درساً لغوياً حتى يجدوا ما يحبُّون من تعمُّق الدرس ، وللذين يكتفون بقراءة فلسفة أبي العلاء فتيسر لهم قراءتها فى غير جهد ومشقة ...

وكانت دار المعارف قد نشرت ذلك الجزء فى سلسلة « ذخائر العرب » منذ سنوات ، ووقف ذلك الجزء عند اللزومية الخامسة والسبعين ، حتى عاد الأستاذ الأبيارى إلى إخراج هذا الأثر من جديد فاكتمل للجزء الأول الذى حققه مائة لزومية قرأها على الأستاذ الدكتور طه حسين ، ثم نشره على الناس فكان باكورة عمل اللجنة حين أشرفت وزارة الثقافة والإرشاد على إحياء تراثنا القومى . وإننا لنأمل أن تجدّ اللجنة فى تحقيق باقى الأجزاء ثم تتابع خطواتها فى تحقيق آثار أبي العلاء الأخرى فى أقرب وقت .

(٤) الدولة العربية الكبرى

تأليف الأستاذ محمود كامل المحامى – ٦٢٤ صفحة من القطع الكبير – نشر وطبع دار المعارف بمصر سنة ١٩٥٨
توزيع مؤسسة المطبوعات الحديثة

فى أعياد الجمهورية العربية المتحدة يطالعنا هذا الكتاب القيم الذى أخرجته دار المعارف فى سلسلة «مكتبة الدراسات التاريخية» ، وموضوعه موضوع الساعة وأمنية العالم العربى ، ومؤلفه من أقدر الكتّاب الذين وقفوا جهودهم لتبصير الأمة العربية بهذه الغاية المجيدة .

ففى سنة ١٩٤٥ نشر الأستاذ محمود كامل المحامى رسالة صغيرة ، ولكنها تحمل معانى كبيرة : استعرض فيها تاريخ الوحدة بين الشعوب العربية والأشكال السياسية المختلفة المقترحة لإعادة تحقيق هذه الوحدة ، دعا فيها إلى إنشاء اتحاد يجمع بين الأقطار العربية . وفى عام ١٩٥٦ نشر كتابه « العرب : تاريخهم بين الوحدة والفُرقة » ، وقد بسط فيه – بقدر ما تيسَّر له من المراجع وما اتسع له من أفق البحث – تاريخ الوحدة بين العرب وعوامل الفرقة بينهم والمراحل التى اجتازها مذهب التحرر العربى لإعادة تحقيق الوحدة الكبرى .

* * *

وفى السنوات الثلاث التى تعاقبت على صدور كتابه جدَّت أحداث لم يكن قد تعرَّض لها فى ذلك الكتاب ، وكلُّها مراحل حاسمة خطَّتها الأسرة العربية الكبرى ، فرأى الأستاذ محمود كامل أن كتابه يلحُّ عليه بالعودة إليه من جديد بالتعديل والتنقيح والإضافة والتحوير ، فأجاب هذا الداعى ؛ وخيراً فعل . حتى إذا اكتملت العُدَّة ونهض البناء شامخاً رأى أمام هذا التجديد والتغيير الشاملين إعادة طبع الكتاب باسم جديد هو « الدولة العربية الكبرى » .

* * *

وقد وقف القسم الأول منه للتحدث عن الوحدة فى تاريخ العرب ، وتناول الموضوع فى الفصل الأول منذ عصر ما قبل التاريخ لينتهى من ذلك فى الفصل الثانى إلى أن « فكرة امتزاج المصريين بأهل ما بين النهرين كما تسلطت على عقول الأثريين وهم يستعرضون عصر ماقبل التاريخ ، عادت فتسلطت عليهم وهم يستعرضون فجر التاريخ ، أى عصر الأسرات المالكة » . ثم نراه يتحدث فى الفصل الثالث عن وحدة الخالق قبل وحدة الشرق العربى الأولى ليخلص إلى الكلام عن الإمبراطوريات الأولى فى الشرق العربى ، ثم ينتقل إلى أول شكل من أشكال الوحدة بين شعوب الشرق العربى تحقق على أوسع نطاق عُرف فى التاريخ وذلك فى نهاية حكم أمنحتب الثالث إذ دعمت الصلات بين مصر والبابليين العرب والميتانيين والحيثيين ، وقد دامت تلك الوحدة قرابة قرنين ونصف قرن كانت « طيبة » خلال ذلك عاصمة الشرق العربى ، ويحدثنا بعد ذلك عن الوحدة الثانية التى كانت فيها بابل العاصمة وقد دامت قرناً وربع قرن تقريباً عندما غزا الفرس الشرق العربى . ثم يستعرض قيام الدويلات الأولى فى شبه الجزيرة العربية كدويلات الجنوب ودويلات الشمال ليخرج بنا إلى الحديث عن الوحدة العربية الكبرى حيث كانت دمشق وبغداد عاصمتى الشرق العربى .

فإذا أشرفنا على القسم الثانى رأينا المؤلف قد جلا لنا عوامل الفرقة بين العرب منذ بدأت الخلافات الدينية فكانت تفكيكاً لعُرَى الوحدة ، وينتقل بعد ذلك إلى عصر الحروب الصليبية والخطوات الاستعمارية الأولى ثم المحاولات الصهيونية .

وينتقل بعد ذلك إلى القسم الثالث وقد وقفه على إحياء الوحدة العربية وتحليل وعى تلك الوحدة فى القرن التاسع عشر .

* * *

هذا الكتاب القيم ، الذى لا يستطيع هذا العرض السريع الإحاطة بما اشتمل عليه من بحث تاريخى عميق ودراسة واعية مستوعبة وإلمام شامل بكل الأحداث التى مرَّت بالشرق العربى ، جدير بأن يقرأه كل عربى قراءة واعية ، وأن يتبصر ما فيه ، ويعمل فى إخلاص وعن عقيدة راسخة على استعادة الوحدة القوية الشاملة ليحقق ما قاله بعض المؤرخين الأمريكيين المحدثين عن العرب

الذين « سبق لهم أن قادوا العالم فى مرحلتين طويلتين من مراحل التقدم الإنسانى طوال ألفى سنة على الأقل فى أيام اليونان فى العصور الوسطى لمدة أربعة قرون تقريباً ، وليس ثمّة ما يمنع هذه الشعوب من أن تقود العالم ثانية فى المستقبل القريب أو البعيد » .

(٥) فارس بن عبس

تأليف الأستاذ حسن عبد الله القرشى – ١٣١ صفحة من القطع الكبير – نشر وطبع دار المعارف بمصر
توزيع مؤسسة المطبوعات الحديثة

البطولة كما يصوّرها الأدب العربى كانت موضوع البحث فى مؤتمر الأدباء العرب الذى عقدت دورته الرابعة فى شهر ديسمبر الماضى بدعوة من حكومة الكويت. وكان أول قرار للمؤتمر هو دعوة جميع المؤلفين بوجه عام إلى العناية بموضوعات البطولة العربية وإبراز معانيها السامية وغاياتها النبيلة ، وكذلك دعوة المؤرخين إلى تأريخ هذه البطولة فى مختلف أدوار التاريخ العربى وفى مختلف أقطار العروبة وإبراز خصائص هذه البطولة وألوانها .

ولعل أبرز شخصية فى تاريخ البطولة العربية هى شخصية عنترة العبسى ، وكان الأستاذ حسن عبد الله القرشى – وهو من شعراء الجزيرة العربية الذين تفيض شاعريتهم رقة وعذوبة – قد قام بوضع دراسة قدّم فيها صورة واضحة مجلوّة لشخصية فارس بنى عبس على حقيقتها ليقبس منها الجيل الحاضر لمحات الفتوّة ومخايل النجدة ومُثُل العزة ومفاخر العروبة وأسرار العصامية ... وقد ذكّرتنى بهذه الدراسة الدعوةُ التى وجهها مؤتمر الأدباء العرب للكتّاب ، وكأن الأستاذ القرشى قد شام من وراء حجب المستقبل بروق هذه الدعوة حين وضع كتابه هذا قبل انعقاد المؤتمر العام .

وعنترة القائل :

هلاّ سألت القوم يا ابنة مالك
إن كنتِ جاهلةً بما لم تعلمى
يُنْبِئْكِ مَن شهد الوقيعة أننى
أغشى الوغى وأعفُّ عند المغنم

مثَلٌ من أمثلة البطولة العربية التى ترتفع ببطولتها عن الخسة والوحشية ، وهذا المثل فى حاجة كما قال المؤلف ، لأن يُجْلَى للناس . وقد طالعنا المؤلف بصورة هذا الشاعر الفارس وعصره ، فصوّر لنا حياة الجزيرة العربية قبل مولد هذا البطل ، وقام بالتعريف بقبيلته وديارها ووصف مرابعها ، وجلا لنا ملامح شخصيته وسماتها ثم دفاعه عن السواد ، وحدّثنا عن المرأة فى حياته ، وعن نهايته وقصته كما ألّفها القصّاص ، ثم ختم ذلك بالحديث عن أغراضه وأساليبه الشعرية ، وتناول معلّقته فحلّلها . ثم أورد نماذج من فنه ومختارات شعره وما تواترت روايته من هذا الشعر وما ورد فى بعض الكتب منه .

وكانت دار المعارف قد نشرت هذا الكتاب فى سلسلة « مكتبة الدراسات الأدبية » .

* * *

إن هذا الكتاب تقدير لبطولة الشاعر الفارس واستجابة سابقة لدعوة مؤتمر الأدباء .

(٦) آثار أحمد تيمور

ما زالت « لجنة نشر المؤلفات التيمورية » جادّة فى إخراج التراث الضخم الذى خلّفه العالم المحقق المرحوم أحمد تيمور (باشا) ، وهو متنوع الألوان ، متعدد الجوانب . فقد كان رحمه الله ذا جَلَد وصبر على التنقيب والبحث ، وذا فهم وبصر بنواحى الثقافة العربية.

له تعليقات مفيدة صائبة على كل مادة فى كل كتاب يطالعه ، ومن هذه التعليقات والتقييدات إلى جانب البحوث التى كان ينشرها فى المجلات تجمعت مادة غزيرة أخذت تلك اللجنة على عاتقها إظهارها ؛ فنشرت له حتى الآن خمسة عشر كتاباً ، منها ستة كتب أخرجتها فى الحقبة الأخيرة ، هى :

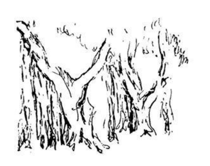
«أسرار العربية» (١٧٦ صفحة) وهو معجم لغوى نحوى صرفى ، «السماع والقياس» (٩٤ صفحة) رسالة تجمع ما تفرق من أحكام السماع والقياس ، «مختارات أحمد تيمور» (٢٤٤ صفحة) ، «خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب» (٨٠ صفحة) «أعلام المهندسين فى الإسلام» (١١٦ صفحة) ، «على بن أبى طالب شعره وحِكَمه» (١٠٠ صفحة) — وهو آخرها — وقد جمع بين دفتيه طائفة من شعر هذا الخليفة العالم وحِكَمه .

وما زالت لدى اللجنة من آثار العالم المحقق الكثير تعمل فى دأب ونشاط على إخراجها وبعثها بين الناس ، وهى بذلك تسدى إلى الثقافة يداً لا تُجحد .

وليس أدلّ على تقدير الناس لما تنشر هذه اللجنة من إعادة طبع عدد غير قليل من هذه الآثار بعد ظهورها بزمن وجيز .

على أننا نرجو أن يُعنى محققو هذه المؤلفات بالإشارة إلى الطبعات التى رجع إليها تيمور (باشا) وعلّق عليها ، ثم ذِكْر ما يكون قد تم نشره من المخطوط التى يشير إليها كذلك ؛ لتسهل الإفادة من هذه التعليقات سواء عند إعادة طبع تلك الكتب أو نشر المخطوطات .

حسن كامل الصيرفى



أنباء وآراء

حول معهد السينما

◆ تقوم وزارة الثقافة الآن بانشاء معهد للسينما يفي بحاجة هذه الصناعة الفنية الخطيرة من مقومات علمية وفكرية وعملية . ولا شك أن القائمين على هذا المشروع يتلمسون كل سبيل يمكن أن تؤدى إلى نفع كبير فى هذا الشأن . والسطور التالية فصل من كتاب وضعه المؤرخ الفرنسى ليون موسينــاك Léon Moussinac عن « السينما السوفيتية » بعد زيارة دراسية دقيقة للهيئات والمؤسسات والاستوديوات والأندية السينمائية بالاتحاد السوفيتى ...

إن القائمين على المعهد سيتجهون دون شك إلى دراسة أحدث النظم المتبعة فى المعاهد السينمائية .. ومع ذلك فإنه لا بأس ، فى رأينا ، من إلقاء نظرة على هذه المحاولة الأولى التى قامت فى الاتحاد السوفيتى منذ ثلاثين عاماً .. حين صدر هذا الكتاب .

• • •

« لم تغب عن السوفيت أهمية التعليم فى مختلف المراحل النظرية والحرفية فى السينما . ولكن يبدو — على عكس ما كنت أتوقع — أنهم لم يتوصلوا حتى الآن إلى تحديد برنامج فى هذا السبيل . ويرجع ذلك ، دون شك ، إلى أن الأمر هنا ، كما هو حيثما تُستحدث طريقة تربوية فى أى ميدان لم تتضح حدوده وضوحاً دقيقاً يصعب فيه وضع الإطار الضرورى بكل ما يستلزمه من وجهة نظر موحّدة كفيلة بإكساب هذا التعليم كل قيمته .

وإنه لمن الصعب ، فى الحقيقة ، أن تحدد مجموعة معينة من النظريات السينمائية دون أن يستتبع هذا التحديد سلسلة من المناقشات الخطرة . وليس من الممكن أن يقال ، حتى الآن ، إن هذه المدارس تقدم أكثر من بضع نظريات عامة .

لقد كان مثل هذا المشروع يتطلب أن يقوم بالتدريس أساتذة من طراز « إيزنشتين » و «بودوفكين» و « ڤيرتوف » ولكن هؤلاء لا يستطيعون ، فإن عملهم الأهم هو القيام بإخراج أفلام عظيمة القيمة . كما كان من الضرورى أن ينهض نقاد متخصصون بإرساء قواعد لبرنامج عملى . ولقد بدأ هذا بالفعل ولكن الكفايات ، دون شك ، غير كثيرة .

ومن هنا لم يتيسّر الإجماع على نظام تدريس معين . وهذه التغييرات المتتابعة التى توالت على معهد موسكو (حيث يدرس أربعمائة طالب) إنما تبرز هذه الأزمة التى يمكن أن نصفها بأنها أزمة سلطة .

ولقد كان الرأى الذى خرجت به إجمالا هو أن

الحيز المخصص للتعليم العام بمعناه الحقيقى أقل مما ينبغى ؛ إذ لا تهيئ المناهج أذهان الطلاب — وأغلبهم من الحاصلين على دراسة ثانوية إجمالية — تهيئة كافية لإدراك المشكلات الكبرى التى تضم ، من فن إلى آخر ، هذا التعبير العلمى عما تتصف به الأعمال الفنية القيمة من صفات خاصة بها . ويبدو أنه لم يكن ينبغى أن تتعجل المناهج بالتخصص على طلاب ما زال تعليمهم العام جد ناقص.

ويوجد من هذه المدارس نوعان : مدارس تعمل على تزويد صناعة السينما بمن تحتاج إليهم من الفنيين كمصورى الكاميرا والفوتوغرافيا مثلا وغيرهم ، ومدارس متخصصة فى تخريج الممثلين السينمائيين . أما المخرجون فإن تعليمهم ما يزال ، حتى اليوم ، اعتباطاً إلى حد ما إذ يخضعون كلية لفطنتهم الشخصية ، ونظام من العمل قائم على التعاون دون برنامج نظرى أو نظام محدد مرسوم . وهنا ينبغى أن تبدأ منذ الآن برامج تعليمية خاصة تسد هذه الثغرة .

ونسوق هنا ، على سبيل المثال ، بضعة ملاحظات على هذين النمطين من المدارس : مدرسة Kino-Photo Technikum « مدرسة السينما والتصوير والفن » ومعهد الدولة للفنون المنظرية بلينجراد L'Institut d'Etat des arts scéniques ويوجد فى كل من موسكو وكييف مؤسسات مماثلة .

وتقوم « مدرسة السينما والتصوير » بإعداد فنيين لجميع مراحل التصوير والسينما فتلقى فيها محاضرات فى الرياضة والطبيعة والكيمياء ، ويتوفر الطلبة على ممارسة عدة أعمال فى المعامل المجهزة للقيام بالتجارب وعرضها .

كما يوجد كذلك استوديو صغير للتصوير ، أقيم فى محراب كنيسة قديمة . وتستغرق الدراسة هنا أربع سنوات . وفى المدرسة الآن حوالى مائتين وخمسين طالباً .

ويضم معهد الدولة للفنون النظرية قسما سينمائياً يديره « تراومبرج » وهو من أصغر المخرجين سناً .

ويضم هذا القسم أربعة فصول تقدم البرامج التالية :

السنة الأولى : تكتيك السينما (أربع حصص فى الأسبوع) —النظرية السينمائية (أربع حصص) —الاقتصاد السياسى (حصتان)—الأدب (حصتان) — فن التعبير (حصتان) — نظرية الحركة (تسع حصص)—الرياضة البدنية والتشريح (أربع حصص)— الملاكمة (حصتان)— المبارزة (حصتان) — الرقص (حصتان) .

ويؤلف الطلبة فى هذه السنة مجموعة واحدة . ولا توجد دراسة عملية للتمثيل ، فلم ندخل بعد فى دور التمثيل .

السنة الثانيــة : التمثيل (تسع حصص) النظرية السينمائية (حصتان) ، الأدب (ثلاث حصص) ، تاريخ الصراع الطبقى (ثلاث حصص) ، فن التعبير (حصتان) الرقص العصرى (أربع حصص) ، البهلوانيات (أربع حصص) ، الملاكمة (حصتان) ، المبارزة (ثلاث حصص) دراسة السينما السوفيتية (حصتان) .

ملاحظة : فى السنة الثانية ينقسم الطلبة جماختين لكل منهما أستاذ (مخرج) ومع هذا الأستاذ ينتقل الطلبة إلى الدراسة العليا . ومنذ هذه اللحظة يستطيع الطلبة أن يقوموا بتدريبات عملية وأن « ينفهموا السينما » ، ولكن

فى أفلام أساتذتهم فحسب . ذلك أنه لاينبغى أن ننسى أن الدراسة لاتبدأ إلا بعد ساعات العمل فى المصانع ، كما أن المخرج المدرسى يقوم بعمله فى إخراج أفلامه قبل إلقاء دروسه ولذلك يتخذ من هذا فرصة لتعريف الطلبة بأعمال الأستوديو .

السنة الثالثة : التمثيل(أربع عشرة حصة) ، النظرية السينمائية (حصتان) ، الأدب (حصتان) ، فلسفة المادية التاريخية (حصتان) ، دراسة السينما السوفيتية (حصتان) ، الرقص العصرى (أربع حصص) ، البهلوانيات (ست حصص) ، الملاكمة(حصتان) ، المبارزة (حصتان) .

السنة الرابعة : فى هذه السنة ينتقل الطلبة إلى «الإنتاج » فى أستوديوات السوفكينو Sovkino وهنا تنتج أفلام خاصة تتيح لكل طالب أن يتدرب تدريباً عملياً على حين يواصل دراساته السابقة فيما عدا دراسات الأدب ، والنظريات الاجتماعية ، والسينما السوفيتية . ويصبح كل طالب ، بعد إنهائه السنة الثالثة ، عضواً فى « اتحاد المشتغلين بالفنون » أى يعتبر « محترفاً » .

ويقوم بالتدريس فى قسم السينما سبعة أساتذة يختلف برنامج كلٍّ منهم ، بالطبع ، بعض الاختلاف حسب شخصيته واتجاهاته . ولكن يمكن أن نلخص الأمر فيما يلى :

١ — فى السنة الأولى يقتصر المنهج على تربية روح الطلاب وأبدانهم وتنمية استعداد كلٍّ منهم ، وتأكيد ميولهم ، وتقوية ملكاتهم . ويوجه التعليم هنا إلى تلمس الاهتمام والشجاعة ، والضمير ، والذاكرة .

٢ — وفى السنة الثانية يتلقى الطلاب بضع معلومات عن مبادئ التمثيل ، ولكن بشكل ثانوى . وتقتصر حدود المنهج هنا على تلقين الطلاب فنّ استخلاص الملامح الأولية للحياة والحركات التى تتفق مع أبسط انفعالات الإدراك ، والإحساس والعواطف ، وتدريبهم على تلمُّس أعلى درجة من التدقيق على أوسع نطاق من فصاحة التعبير . ويراعى فى هذه التدريبات أن تستبعد فكرة الممثل أو الدور أو الشخصية الخاصة ويكتفى بالتعميم المطلق . مثال ذلك هذا التدريب : الدخول فى غرفة وإشعال المصباح الموضوع على المنضدة ، ثم تناول الجريدة ، والقراءة .

٣ — وفى السنة الثالثة : يستمر التمثيل عنصر الدراسة الأساسى . وتقسم هذه الدراسة على النحو التالى : (ا) دراسة نظرية « الاقتصاد فى التعبير عن الحركة ». (ب) دراسة الأنواع الدرامية (الكوميديا ، والميلودرام ... الخ) . (ح) دراسة استخدام «الأشياء» للتعبير ؛ وهنا يتدرب الطالب على السعى إلى التعبير عن عاطفته أو انفعاله بمجرد تحريك شىء فى متناول يده .. جريدة مثلا أو سكين . (د) دراسة ملامح الوجه والخصائص العصبية . (ه) العمل فى المشاهد التمثيلية بمعناها الكامل.

ويضم معهد موسكو هذا سبعين طالباً .

ولقد شهدتُ درساً كان يلقيه المخرج كوسيتزوف (وهو فى الثانية والعشرين من عمره) على طلبة بلغوا مرحلة الاحتراف وبينهم من قام بتمثيل ما نطلق عليه نحن فى العالم الغربى « الأدوار الأولى ، أدوار البطولة » . وهم يشهدون هذه الدروس ، بعد فراغهم من عملهم اليومى ،

رغبة فى إتقان أعمالهم وترويض ملكاتهم ولتبادل الرأى والتدريب مع زملائهم . آه ! وما أروع هذه الحقيقة القائمة فى السينما السوفيتية إذ تخلو من نظام « النجوم والكواكب » وإنما تتألف من «فنانين» فى جميع المستويات والدرجات . وكان التدريب فى هذا الدرس ، عبارة عن تقديم أداء خال من التزويق ، لشعور بسيط : الجوع ، أو فكرة محددة : وخز الضمير والاستعانة فى ذلك بمنضدة ومقعد وجريدة ومصباح ثم التطور بهذا التعبير تطوراً نامياً متزايداً من «التراجيك» إلى «الكوميك» إلى «الفانتاستيك» .

إنها بساطة خصبة ثرية خالية من التهريج ، غنية بالشباب والعاطفة والإيمان ، انها بحثٌ دائبٌ متواصل يعمل كله للوصول إلى نتيجة ذات نفع وجدوى للمجموع .

ومن المناسب أن نشير أيضاً إلى منهاج « دراسات الفنون » إنها نوع من المعاهد أو المدارس العليا تضم قسما سينمائيًّا فى معهد تاريخ الفنون بلينجراد . وتستهدف هذه البرامج إعداد نظريين أكْفَاء . وقائمة الدروس الرئيسية المقررة على العام الدراسى ١٩٢٧ — ١٩٢٨ تعطينا فكرة عن هذا التدريب الذى لا نعرف مثيلا له فى أى بلد آخر :

١) مقدمة فى دراسة السينما
٢) تاريخ السينما فى روسيا والعالم الخارجى
٣) السينما السوفيتية
٤) الحرفية السينمائية
٥) الإخراج السينمائى
٦) الممثل السينمائى
٧) السيناريو (النظرية والتطبيق)
٨) تاريخ الفنون التشكيلية
٩) نظرية المسرح وفنيّته
١٠) الأدب الروسى الحديث
١١) اجتماعية الفن
١٢) مبادئ الفلسفة المادية التاريخية
١٣) الاقتصاد السياسى
١٤) علم النفس المعاصر

ويدور تدريس المواد الخاصة فى اتصال وثيق بمؤسسات الدولة للإنتاج السينمائى (المعروفة باسم السوفكينو Sovkino) فيقوم الطلبة بدراسات فى الاستوديوات ، ويقفون على عمليات التنفيذ ويتفهمونها . كما يتدربون على وضع السيناريوات ، ونقد الأفلام الجديدة ، السوفيتية والأجنبية ، وذلك من وجهة النظر الحرفية والفنية والفكرية ، كما يشهدون حفلات العرض السينمائى فى الأندية العمالية ويكتبون أبحاثاً دراسية فى مشاعر الجماهير وأذواقها ، كما يُدعون كذلك إلى جلسات « اللجنة السينمائية العلمية » التابعة « لمعهد الدولة لتاريخ الفنون » ، ويشتركون فيما يعقب من تقريرات هذه اللجنة من مناقشات » .

• • •

◆ إلى هنا ينتهى هذا الفصل القصير من كتاب « ليون موسيناك » عن السينما السوفيتية . وواضح أن هذا الفصل يصور فترة مضى عليها أكثر من ربع قرن ، وكثير من التطور والتقدم ، ومع ذلك فقد كانت خطوة فى ميدان جديد لم يطرق من قبل ، كالميدان الذى لم يطرقه معهد السينما عندنا بعد ...

صلاح عز الدين

معرض حامد سعيد

افتتح السيد وزير الثقافة والإرشاد القومى فى نهاية الأسبوع الأول من شهر فبراير الماضى المعرض الذى أقامه الفنان الكبير الأستاذ حامد سعيد فى متحف الفن الحديث ، وكانت كل صوره عن الـــوردة .

وننشر هنا كلمتين عن هذا المعرض لفنان وأديب ، فأما الفنان فهو الأستاذ صلاح طاهر مدير متحف الفن الحديث ، وأما الأديب فهو الدكتور محمد مندور ، يتناول كل منهما الحديث من زاويته الخاصة :

(١)

رأى الأستاذ حامد سعيد أن يقدم المشكل الفنى فى مصر المعاصرة فى ثلاثة معارض . الأول يتناول الرؤية؛ وقد افتتح فى ٧ من فبراير سنة ١٩٥٩ فى متحف الفن الحديث ، والثانى وموضوعه أهمية التراث ويقام فى النصف الأول من شهر مارس بمركز تسجيل الآثار ، والثالث وموضوعه الفن والأحداث ولم يعيَّن بعدُ زمانه ومكانه .

وواضح من هذا التقسيم العناية بتناول الموضوع من جذوره فى عملية الرؤية واستلهام التراث ، ثم أثر هذا فى تناول الأحداث التاريخية الجارية ، وكيف يكون لها الأثر الباقى على مرِّ الأيام مسجلا فى أعمال فنية رصينة تبقى قيمتها بعد زوال ظروف نشأتها .

وهذا الطريق العملى فى تناول المشكل الفنى المعاصر وما يتسم به من أسلوب منظم فى التفكير يعتبر فى ذاته درساً قيما .

وقد كانت السِّمة الأولى الغالبة على المعرض الأول — الذى نحن بصدد الكتابة عنه — هى الدراسة ؛ والدراسة المركَّزة .

* * *

اختار حامد سعيد الوردة كموضوع أساسى لهذا المعرض الذى حوى أكثر من ستين عملا ، وهو لم يقصد إلى الوردة إلا ليستشفَّ من ورائها ذلك الجانب من الفكرة الفنية الذى تعتبر الوردة رمزاً لها ، وهو الجانب المشهور باسم الجمال .

ومن المعروف لمعتادى قراءة النقد الحديث فى الفن أن كلمة الجمال أصبحت من الكلمات غير المستعملة والتى أوشكت أن تفقد معناها الذى يعرفه الناس عامة .

والنقد الحديث عندنا يرغب عن ذكر كلمة الجمال ويتشكك فى معناها ، يساير الخلق الفنى المعاصر فى دائرة الفنون التشكيلية التى أصبحت ولها وجهةٌ أخرى غير وجهة الفن فى كثير من عصوره المعروفة الكبيرة والتى كان هدفها بناء خيال محبَّب إلى النفس البشرية داخل إطار الصورة كما هو معروف فى صور الكثيرين من مشاهير الفنانين بالشرق والغرب . أصبحت الكلمة الشائعة على كل لسان هى التشويه أو التحـــريف Distortion للأصل الطبيعى ، وفى هذه التسمية ذاتها الدليل على وجهة الفن المعاصر وما يذهب إليه .

ونحن لا ننكر على الفن المعاصر أن ينحو هذا النحو إذ أن العبرة بالقيمة الأخيرة التى يصل إليها العمل الفنى .

وقد أراد الفنان فى هذا المعرض أن يصل بنا إلى ذلك اللون من القيم النفسية التى تنشرح لها النفس

وينجذب لها الخاطر لما فيها من رقة ودقة وأناقة وصفاء ونورانية وبهجة وأنس وسعادة . وقد وصل إلى أن يعبر عن هذا كله بلمسات رقيقة على سطح الورق الأبيض بالقلم الرصاص . وفى إحدى اللوحات الكبيرة التى يصل طولها ثلاثة أمتار وعرضها متراً ونصف متر .

* * *

فتح لنا الفنان نافذة تطلُّ على الطبيعة كبيرها وصغيرها ، أخضرها ويابسها على تعدُّد شكولها وتفنن أنواعها فى كثرة زاخرة لانعرف فى فننا المعاصر عملا آخر يشبه هذا العمل وما تحقق فيه من قدرة على التكوين والتنغيم كما أتيح لهذا العمل الذى حقق بالقلم الملون ونجح فى التعبير عن القيم التصويرية الحق من حيث النور والخط واللون والشكل والرمز بما لا يترك زيادة لمستزيد .

إن هذه اللوحة وحدها لو صُوِّرت أجزاؤها وبُعثرت على لوحات عدة لكانت بذاتها معرضاً حافلا . وقد قصد الفنان من عمله هذا درساً عملياً فى التودد إلى الطبيعة والتفهم العميق لدقائق معانيها الفنية المستورة عادة عن العيان . وما نقوله عن هذه اللوحة الكبيرة يمكننا أن نقول نظيره عن الرسوم المفردة للوردة الصغيرة ، الوردة هنا عالم حافل ؛ فيه من الدقائق والرقائق والمشاعر ما يشبع النفس ويهزُّ الخاطر .

ونرى أن نزوع الفنان إلى تأمل هذا الجانب الذى يشيع البهجة فى النفوس هو اتجاهٌ فيه من الصحة النفسية ما نحن بحاجة إليه ، إذ أن النفس بعد أن تتعمق هذه المعانى الجمالية وتراها رأى العين والقلب يزداد إيمانها بالحياة دعامة وقوة . وهذا بعينه هو ما ذهب إليه الفنان فى لوحته الإيمان التى تناظر اللوحة الكبيرة التى سبق أن ذكرناها ، ولكنها لا تحمل من الوردة غير ثمرتها : الإيمان هو الثمرة المرجوة من التأمل العميق لمعانى الجمال فى الطبيعة ، وهو بنفسه الرسالة التى تحملها هذه الصورة إلى نفس الإنسان المرهفة الحس . نجد فى هذه اللوحة أمًّا تحمل طفلا ومن حولها حركة صاخبة : أرض تتشقق ، وجماجم تتحرك ، وجذور منزوعة ، وسحب متجمعة ، وأحجار متناثرة ، وأشجار فارعة ، وأمن واستقرار ، وثبات وصمود ونورانية وسط هذا كله . الأم وأملها فوق الأحداث .

وفى لوحة ثالثة كبرى يحفُّ بها من الجانبين لوحتان كبيرتان لفتاتين تحمل كلٌّ منهما قيثارة تعزف عليها ، قدم لنا الفنان درساً من الفن القديم أو ما شاء أن يسميه درساً من الفن القديم ، لأنه فى حقيقة الأمر أكثر من هذا ، إذ هو إنشاء جديد بعد درس عميق للفن المصرى عبّر فيه الفنان عن روح الوئام العميق الكامنة وراء الفكر المصرى فى الفن ، والتى هى — بعد كل اعتبار — الأصل والثمرة فى حضارتنا المصرية فى عصورها الكبيرة .

إن روح الوئام والسكينة الكبرى هى ما حققته مصر على مر العصور فى فنونها بدرجة ممتازة يعرفها الجميع ، وهذا ما حاول فناننا أن يقوم به مرة أخرى .

صلاح طاهر

(٢)

عندما زرت هذا المعرض وعرضت له صفحة روحى أدركت لفورى أننى بإزاء نوع جديد من الفن ، لاح لى أن خير ما أصفه به هو أنه فنٌّ مهموس على نحو ما سمَّيته من قبل نوعاً خاصًّا من الشعر بهذا الاسم .

فالأستاذ حامد سعيد لم يؤلف لوحات، ولا تفنّن فى التلوين أو توزيع ضياء، بل لم يحدد ما رسم فى هذا المعرض من ورود وأشجار بخطوط، ولكنه صوّرها بظلال مرهفة تحكى رهافة نفسه الخاصة وتهمس لنا بالكثير من أسرار الحياة الكامنة فى النبات كمونها فى جميع الأحياء.

وحامد سعيد يخطط ظلاله بأنامل ورِعة لأنه يقدس الحياة ويشعر نحوها بشعوره المتصوف إزاء جلال الإله الذى خرجت من بين يديه الحياة بما فيها من جمال دائم التجدد.

* * *

وعندما نشرت حديثى عن هذا المعرض تحت عنوان الفن المهموس تعرّض لنقد هذا الحديث عددٌ من الفنانين الذين يرون أن فنهم تشكيل وتلوين وتخطيط لا ظلال فحسب، ولكنى لا أقرهم على هذا النقد، فالفن أولا وقبل كل شىء تعبير عن الروح، وهو عملية سيكولوجية فسيولوجية، والفن الذى يقتصر على الحواس يأتى فى المرتبة الثانية بالنسبة للفن الذى يعبر عن الروح المنفعلة بمشاهد الحياة وأسرار الوجود، والفنان الأصيل هو الذى يستخدم من وسائل الفن ما يعبر عن لون روحه، وما يجوز أن تصلح الوسائل غايات، وإذا كان التشكيل والتلوين والخطوط أدوات تصلح للتعبير عن بعض النفوس فإن الظلال هى الأخرى أدوات فعّالة أو يمكن أن تصبح فعّالة بين يدى الفنان الأصيل المخلص لنفسه ولفنّه وللحياة من أمثال فنان كبير كالأستاذ حامد سعيد.

دكتور محمد مندور

وحدة الفنون العمارية
بين الآثار القبطية والإسلامية

فى مساء يوم ٢٥ من فبراير الماضى ألقى الأستاذ حسن عبد الوهاب بالقاعة المرقسية بدعوة من معهد الدراسات القبطية محاضرة عن وحدة الفنون العمارية بين الآثار القبطية والإسلاميـــة مع عرض بالفانوس السحرى، استهلّها بقوله إنه كان من أثر فتوحات العرب أن نشأ فنٌ إسلامى، وقد وفّقوا فى تعريب ما كان يحيط بهم، ولم يكد القرن الأول يوشك على الانقضاء حتى ضربت النقود بالعربية، كما سادت تلك اللغة فى الدواوين بدلا من اللغة القبطية.

* * *

ثم قال المحاضر:

ولا شك أن العرب فى أول عهد الفتح قد استعانوا بأبناء مصر الأقباط فى كثير من ضروب الصناعة، ولكنهم لم يحجموا عن تعلم الصناعة وحذقها، كما أنهم اشتغلوا بزراعة الأرض، وفى رسالة عمرو بن العاص إلى الخليفة عمر بن الخطاب ما يدحض زعم القائلين بأن العرب الفاتحين ترفّعوا عن مزاولة الصناعة والزراعة إذ قال:

«وإنى أعلم أمير المؤمنين أنى فى بلد؛ السعر فيه رخيص، وأنى أعالج ما يعالج القوم من حرفة وزراعة».

* * *

ثم قال المُحاضر إن القرنين الأول والثانى كانا مرحلة انتقال تأثّر فيها الفن الإسلامى بعدّة مؤثرات كان يطبعها بطابعه، وأوّلها الفن الأموى الذى ارتفع بمستوى العمارة

منذ القرن الأول فقد أنشئ فيه المسجد الأقصى والجامع الأموى وقبة الصخرة وزخرفت أبدع زخرفة ، وقد سرى ذلك إلى العمال فى مصر ، فأنشأ عبد العزيز بن مروان دار الذهب بالفسطاط ، وأمر بأن تكسى قبتها بالذهب ، وجدّد جامع عمرو ، وأدخل فيه الزخارف . ولقد تطور هذا الجامع فى عهد الأمويين من البساطة إلى الفخامة ، وعُمل به المحراب المجوف اقتداء بمحراب المدينة كما أقيمت به المنارات والمقصورة .

وظلت مصر تتأثر بالدول الحاكمة فانتقلت إليها فنون سامرّا حين بنى أحمد بن طولون مسجده ، كما تأثرت بفنون الفاطميين ، وتوحدت تأثراتها فكان يبدو فى الكنائس ما يبدو فى المساجد من وحدة فى فنون العمارة .

* * *

وقد عزّز المحاضر رأيه بصور تكشف عن هذه الوحدة الفنية عرضها بالفانوس السحرى ، وقال إنه منذ أقدم العصور إلى الآن يقوم العامل المصرى ببناء الكنيسة كما يقوم ببناء المسجد .

كتاب حقائق الأخبار عن دول البحار

لإسماعيل سرهنك « باشا »

كتاب « حقائق الأخبار عن دول البحار » من الكتب التاريخية الهامة التى ألِّفت فى مصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ومع هذا لاتكاد الكثرة من المثقفين اليوم تعرف عنه شيئاً . ومؤلفه إسماعيل سرهنك أمير من أمراء البحرية المصرية فى هذا القرن ، وكذلك كان أبوه ، وكلاهما تعلم فى مدارس مصر البحرية وفيها تخرج ، وكلاهما قضى حياته على سفن الأسطول المصرى وشارك فى الجهود والمعارك الحربية التى ساهمت بها مصر فى البحرين الأبيض المتوسط والأحمر ، ولهذا رأينا أن نقدم لبحثنا هذا عن إسماعيل سرهنك وكتابه بكلمة وجيزة عن أبيه سرهنك بك .

* * *

سرهنك [١] بك بن عبد الله افندى الكريدى ، أحضره إبراهيم باشا مع نفر كثير من أطفال جزيرة كريت وشبّانها ليتلقوا العلم فى مصر ، وكانت سنّه لما حضر إلى مصر لاتتجاوز السادسة ، فألحق بمدرسة الجهادية بقصر العينى فى سنة ١٢٤١ هـ (١٨٢٥ م) ، وبعد خمس سنوات — أى فى سنة ١٢٤٦ هـ (١٨٣٠ م) — نقل إلى المدرسة البحرية ، وأتم دراسته بها ، وتولى العمل بعد ذلك فى البحرية المصرية وقيادة الكثير من سفنها ، وترقى فى وظائفها إلى أن عُيِّن « باشمعاون البحرية » فى عصر إسماعيل :

ففى سنة ١٢٦٤ هـ (١٨٤٨ م) صحب إبراهيم باشا عند سفره إلى الآستانة لتسلّم فرمان الولاية .

وعندما ساهمت مصر ببعض سفنها لمساعدة تركيا فى حرب القرم عيُن سرهنك بك قبوداناً لغليون الفيوم ، وسافر إلى البحر الأسود .

وفى أواخر عهد سعيد أحيل إلى المعاش ، ولكنه لم يلبث أن أعيد إلى الخدمة فى أوائل عهد إسماعيل (سنة ١٢٧٩ هـ) ، وتنقّل بعد ذلك فى وظائف كثيرة

---

(١) ترجم له ابنه إسماعيل ترجمة مطولة فى (حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٤٥٢ — ٤٥٣)

– بحرية ومدنية – إلى أن أحيل إلى المعاش للمرة الثانية فى سنة ١٣٠٥ هـ (١٨٨٧ م) ، ثم توفى فى سنة ١٣١٤هـ (١٨٩٥ م) .

أما ابنه إسماعيل – وهو من يعنينا هنا – فلم أعثر له – بالرغم من البحث الطويل – على ترجمة تلقى الضوء على حياته وجهوده فى البحرية أو فى التأليف التاريخى ، واضطررت إلى قراءة كتابه « حقائق الأخبار » بأجزائه الثلاثة قراءة بطيئة إلى أن جمعت من بين السطور هذه المعلومات التى أقنع بتقديمها هنا إلى أن أوفق إلى ترجمة أكثر تفصيلا .

ذكر إسماعيل سرهنك عند كلامه عن البحرية فى عصر إسماعيل أن الخديو « أمر ناظر البحرية بفتح مدرسة بحرية يدرس بها ما يدرس بالمدارس البحرية بأوروبا ، فصدع بالأمر ، وانتخب لها من فيهم اللياقة من المدارس الملكية الأميرية ، وهم الحائزون على المعلومات الابتدائية ، وكنت من ضمنهم ، وجعلت تحت نظارة مكيلوب بك الإنجليزى »(١) .

فنحن نفهم من هذا النص أن إسماعيل سرهنك كان تلميذاً من التلاميذ الذين اختيروا للدراسة فى المدرسة البحرية الجديدة التى أنشئت فى عصر إسماعيل ، والتى كان يتولى نظارتها مكيلوب بك الإنجليزى ، وأنه عند التحاقه بهذه المدرسة كان قد أتم الدراسة الابتدائية .

وقد ذكر الدكتور أحمد عزت عبد الكريم أن مكيلوب وصل إلى مصر وبدأ عمله فى المدرسة البحرية ابتداء من الخامس عشر من صفر سنة ١٢٨٥ هـ (مايو ١٨٦٨) بعد إنشائها بقليل ، وأن تلاميذ المدرسة كانت « تتراوح أعمارهم بين الثالثة عشرة والخامسة عشرة ، وحصلوا العلوم الابتدائية(٢) » .

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٢٨٣

(٢) أحمد عزت عبد الكريم : تاريخ التعليم فى مصر ، عصر إسماعيل ، ص ٦٨٣

نستطيع إذن أن نقول إن إسماعيل سرهنك كان عند التحاقه بالمدرسة البحرية قد أتم دراسته الابتدائية ، وأن سنه كانت تتراوح حينذاك بين الثالثة عشرة والخامسة عشرة ، فإذا عرفنا أن المدرسة البحرية أنشئت فى أواخر سنة ١٨٦٧ أمكن أن نقول إنه ولد حوالى سنة ١٨٥٤ م ؛ أما تاريخ وفاته فمعروف ، فقد ذكرت المراجع أنه توفى سنة ١٩٢٤ ، أى فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين ، ولعل هذا هو السبب فى عدم عثورنا على ترجمة له ، فإن أحداً لم يُعنَ حتى الآن بالترجمة لرجال القرن الرابع عشر الهجرى (العشرين الميلادى) .

وقد ألحق إسماعيل – بعد تخرجه – ضابطاً بالبحرية المصرية ، وترقى فى وظائفها المختلفة ، وتولى قيادة كثير من سفن الأسطول المصرى ، وشارك فى كثير من الحملات البحرية التى قامت بها مصر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، إما فى البحر الأحمر لبسط نفوذها فى إفريقية ، أو فى البحر الأبيض المتوسط لمساعدة الدولة العثمانية فى حروبها مع الصرب والروسيا .

ففى سنة ١٨٧٢ أرسلت الباخرة المحروسة إلى لندن لإصلاحها وكان قبودانها هو قاسم باشا ، ولما تم إصلاحها أبحرت إلى القسطنطينية ، وكان إسماعيل سرهنك واحداً من ضباطها أثناء هذه السفرة(١) .

وفى أكتوبر سنة ١٨٧٥ فتح رءوف باشا مدينة هرر ، وبعد قليل ثارت قبائلها ، وقطعت الطرق بين زيلع وهرر ، « وعند ذلك سارت من مصر على وجه

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٢٨٥

السرعة « أورطتان » معها بطارية من المدافع على باخرة المحروسة » ، يقول إسماعيل سرهنك :

« وكنت وقتها من ضباط باخرة المحروسة ، ولما وصلت هذه الجنود إلى زيلع ، وعلمت القبائل بها تشتتوا، فعاد الأمن إلى ما كان عليه قبلا(١) »

وقال عند كلامه عن تجريد الحملة المصرية إلى الحبشة فى عصر إسماعيل : « وأمر المرحوم قاسم باشا وكيل البحرية بسوق كل السفن والبواخر الأميرية الموجـودة بثغر الإسكندرية إلى البحر الأحمر ... وقاد قاسم باشا المحروسة بنفسه ، وكنت من ضباطها ، وأخذت السفن تنقل الجيوش من السويس إلى مصوع » (٢) .

وفى سنة ١٨٧٦ سافرت المحروسة لمساعدة الأسطول التركى فى الحرب القائمة بين الدولة العثمانية والصرب(٣) ، وكان قومندان المحروسة هو قاسم باشا ، وكان إسماعيل سرهنك أركان حرب له .

وفى سنة ١٨٧٨ كان إسماعيل سرهنك ياوراً حربيًّا لقاسم باشا على السفن التى ذهبت لمساعدة تركيا فى حربها مع الروسيا(٤) .

وفى سنة ١٨٨٠ — فى عهد توفيق — كان إسماعيل سرهنك قبوداناً ثانياً للدارعة « دنقلة » التى تتولى خفارة ميناء بور سعيد(٥) .

وفى سنة ١٨٨٣ عين قبوداناً لفرقاطة محمد على(٦)

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٣٢٥
(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٣٠
(٣) المرجع نفسه ، ص ٣٥٠
(٤) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٣٥٢
(٥) المرجع نفسه ، ص ٤٤٦
(٦) المرجع نفسه ، ص ٤٤٩

وبعد فشل الثورة العرابية واحتلال الإنجليز لمصر ألغيت البحرية المصرية ، ثم أصلح قرويت Corvette الصاعقة ، وجعل لتمرين تلامذة المدرسة البحرية ، وعُيِّن إسماعيل سرهنك مأموراً للبطارية ومعلماً لفنى الحرب والطوبجية البحرية(١) .

وقد سكت إسماعيل سرهنك بعد ذلك فلم يذكر شيئاً عن الوظائف التى تولاها ، أو متى أحيل إلى المعاش . ولكن كتابه « حقائق الأخبار » الذى بدئ فى طبعه فى شوال سنة ١٣١٢ هـ (مارس ١٨٩٥) ذُكر على غلافه أنه من تأليف إسماعيل سرهنك باشا « ناظر المدارس الحربية » .

* * *

وإسماعيل سرهنك ولو أنه يعتبر من رجال القرن العشرين لأنه توفى فى نهاية الربع الأول منه (سنة ١٩٢٤) إلا أنه يعتبر واحداً من مؤرخى مصر فى القرن التاسع عشر ، لأنه عاش معظم حياته فى هذا القرن ، ولأنه ألف كتابه « حقائق الأخبار » — موضوع دراستنا هنا — فى أواخر القرن التاسع عشر ، وطبع الجزء الأول منه فى بولاق سنة ١٨٩٦ ، وطبع الجزء الثانى سنة ١٨٩٨ ؛ أما الجزء الثالث فقد طبع قسم يسيرٌ جدًّا منه فى سنة ١٩٢٣ قبل وفاته بسنة واحدة .

وقد حدَّد إسماعيل سرهنك الغرض من تأليف الكتاب فى مقدمته ؛ قال :

« وبعد ، فلما كان الواجب على كل صاحب علم أو صناعة أن يجود بمعلومه ويظهره لإفادة أبناء بلاده ، ليقوم ببعض الواجب عليه نحو وطنه ، وكانت المؤلفات المصرية التاريخية فى اللغة العربية قليلة

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٣٥٢

لا تفى بالمرام ، وإن شئت فقل إنها لا تشفى عليلا ، ولا تروى غليلا ، خصوصاً ما اختص منها بتاريخ الدول البحرية ، ذات الشأن الأول فى توسيع نطاق المدنية الحاضرة ، وتسهيل سبل المواصلات البعيدة ، وكانت أهمية التاريخ ومنافعه كما لا يخفى ضرورية لجميع طبقات الأمة ، لهذا كان يجول فى خاطرى من زمن طويل أن أضع فى هذا الخصوص مؤلفاً شاملا لتواريخ الدول البحرية القديمة والحديثة ، مداركة لهذا النقص ... الخ »

وقد رجع المؤلف عند وضع كتابه الموسوعى إلى عدد ضخم من المراجع القديمة والحديثة المكتوبة باللغات التى كان يتقنها ، وهى : العربيــة والتركية والإنجليزية والفرنسية ، كما استعــان بعدد كبير من المجلات والنشرات الدورية المتصلة بتاريخ الدول والأمم التى أرخ لها ، أو بموضوع البحرية بوجه خاص .

أما المعين الأكبر الذى استقى منه كثيراً من المعلومات والحقائق ، وبخاصة عند التأريخ للبحرية الإسلامية أو العثمانية أو المصرية، فهو معلوماته وتجاربه ودراساته الخاصة . فقد كان أبوه منذ طفولته إلى أن مات من رجال البحرية ، وكان هو كذلك تلميذاً بالمدرسة البحرية ، ثم قضى حياته على سفنها ، وتدرّج فى وظائفها إلى أن وصل إلى أعلى رتبة ،وهى رتبة « فريق »(١) قبيل موته ، وعمل مع معظم رجال البحرية المصرية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وكانت تربطه وإياهم أواصر الزمالة أو الصداقة ، كما شارك فى معظم العمليات الحربية البحرية التى ساهمت فيها مصر فى ذلك الوقت لمدّ نفوذها فى إفريقية ، أو لمساعدة تركيا فى حروبها مع الصرب وروسيا .

وقد أشار هو إلى مراجعه هذه فى المقدمة ، قال :

« وتجردت لتصنيفه ، وجمعه وترصيفه ، مستعيناً فى ذلك بأشهر المؤلفات العربية والتركية والإفرنجية ، القديمة والحديثة ، وبما ينشر عند أغلب الأمم من النشرات الدورية العلمية والبحرية ، وبما لدى من المعلومات التاريخية ، لأنى ممن تخرج من المدرسة البحرية المصرية ، ومارس فن البحر زمناً طويلا فى سفن الحكومة المصرية ، الحربية وغير الحربية ، ولقد بذلت فى ذلك مزيد العناية والتنقيب ، والتلخيص والترغيب ، فجاء كما أحب سفراً جامعاً شاملا لأشتات المسائل التاريخية، والوقائع البحرية والبرية ، القديمة والحديثة ، بين شرقية وغربية ..الخ »

والمتصفح للكتاب يدرك لأول وهلة المجهود الضخم الذى بذله إسماعيل سرهنك عند وضع كتابه ، فهو لا ينسى المصادر القديمة فيرجع إلى ابن خلدون والمقريزى وخليل بن شاهين والقلقشندى وغيرهم من المؤرخين الإسلاميين ، فإذا وصل إلى العصر الحديث تضخمت مكتبة مراجعه وكثر عددها ، وتعددت ألوانها ولغاتها ، فهو يرجع عند تأريخه لمصر مثلا إلى « المؤرخ الإنجليزى جون كارنوك »(١) ، وإلى « الأميرالى الفرنسوى جوريان دولاغرافيــه فى كتابه البحــرية . المسمى « دوريا وبارباروس »(٢) ، وإلى « فيلكس مانجان فى تاريخه عن مصر المطبوع فى باريس سنة ١٨٣٩ (٣) ، وإلى « إدوار جوان » فى كتابه «مصر فى القرن التاسع عشر » ، وإلى تاريخ كلوت بك المطبوع فى باريس ، وإلى « المستر ماك كون» فى كتاب ألّفه عن تاريخ الخــديو إسماعيل(٤) .... الخ .. الخ .

(١) كتب على غلاف الجزءين الأول والثانى من «حقائق الأخبار» أنهما من تأليف « الميرالاى إسماعيل سرهنك ناظر المدارس البحرية » وكتب على غلاف القسم الأول من الجزء الثالث المطبوع سنة ١٩٢٣ قبل وفاة المؤلف بسنة واحدة أنه من تأليف « الفريق إسماعيل سرهنك باشا » .

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٣٣
(٢) المرجع نفسه ، ص ٣٨
(٣) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٨٩
(٤) المرجع نفسه ، ص ٣٥٧

أما المراجع العربية فهو يرجع إلى أحدثها وأوثقها ، وكثير منها من تأليف مؤرخين معاصرين للأحداث التى يكتب عنها ، فهو عند التأريخ للجيش والبحرية فى عصر محمد على مثلا يرجع إلى كتاب الشيخ خليل ابن أحمد الرجبى الشافعى — أحد علماء الأزهر — وعنوانه « تاريخ محمد على باشا » ويشير إلى أنه رجع إلى النسخة المخطوطة من هذا الكتاب المحفوظة فى دار الكتب (المصرية) .

وهو عند التأريخ للتوسع المصرى فى إفريقية يرجع لكثير من المراجع التى كتبها المعاصرون ، مثل كتاب « جبر الكسر فى الخلاص من الأسر »[١] لمحمد رفعت (أحد الضباط المصريين الذين أسروا إبان الحملة المصرية على الحبشة) ، وكتاب « تاريخ الحرب السودانية »[٢] لجبرائيل حداد ، وكتاب « غرائب الزمان فى فتح السودان »[٣] لمحمود طلعت ، و « دليل إفريقية » لمحمد محسن بك (الكاتب الثانى للمندوب العالى السلطانى بمصر) ، وكتاب « السيف والنار فى السودان » لسلاتين باشا ، و « رحلة سليم قبودان إلى أعالى النيل » .... الخ

* * *

أما عند التأريخ لمصر فى العصر الحديث فقد رجع إلى عدد كبير من الكتب التى ألفها معاصروه ، ومنها على سبيل المثال : « البحر الزاخر » لمحمود فهمى ، و « مصر للمصريين » لسليم نقاش ، و « التعليم فى مصر » ليعقوب أرتين ، و « قاموس القضاء والإدارة » لفيليب جلاد ... الخ

ولم يغفل إسماعيل سرهنك عن أهمية الصحف والمجلات كمرجع رئيسى ، ففى كتابه إشارات كثيرة إلى الرجوع إلى « الوقـائع المصرية » وإلى « جريدة الطائف » التى كان يصدرها العرابيون .. وغيرهما كثير .

وقد رجع سرهنك إلى مرجع آخر يفوق هذه المراجع جميعاً فى الأهمية ، وإن كان لم يحصه ضمن مراجعه التى ذكرها فى مقدمته ، وذلك هو وثائق العصر الذى عاش فيه ، فالكتاب ملىء بعدد كبير جداً من الوثائق الهامة التى تلقى أضواء جديدة على تاريخ مصر والدول التى اتصلت بها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . وقد استطاع سرهنك أن يحصل على صور هذه الوثائق بحكم مركزه والوظائف العامة التى تولاها فى البحرية ، وصلات الصداقة والزمالة التى كانت تربط بينه وبين كثير من رجال الحكم والجيش والبحرية ، وبعض هذه الوثائق نادر لا يوجد فى مرجع آخر ، فهو قد أورد مثلا ثبتاً قيما بأسماء سفن مصر ومقاساتها وأبعادها فى عصر محمد على ، ونص على أنه عثر على هذا الثبت مكتوباً بخط المرحوم حسن باشا الإسكندرانى (قائد الأسطول المصرى فى ذلك العصر) « عند ولده صاحب السعادة محسن باشا »[١] .

وأورد كذلك بياناً كاملا بالاستحكامات العسكرية على الشواطئ المصرية فى عصر محمد على ، وما كان بها من المدافع والذخائر ، وقال إنه عثر على هذا البيان

(١) طبع هذا الكتاب فى مطبعة الآداب والمؤيد ، القاهرة ١٣١٤ ﻫ
(٢) نشر هذا الكتاب تباعاً فى مجلة اللطائف ، ثم طبع بعد ذلك فى القاهرة ١٨٨٧ م
(٣) طبع فى مطبعة السلام بالقاهرة ١٣١٤ ﻫ .

(١) حقائق الأخبار ، ج ٢ ، ص ٢٤٢

« بين أوراق قديمـــة من أوراق المرحوم حسن باشا الإسكندرانى مدير دار الصناعة »(١).

* * *

ومن الوثائق الهامة النادرة التى أوردها إسماعيل سرهنك فى كتابه :

— صـــورة خطاب كتبه الســـلطان ماجد ابن سعيد سلطان زنجبار فى المحرم سنة ١٢٨٢ هـ إلى الخديو إسماعيل ، وأعطاه لمصطفى بك العرب قائد السفينتين المصريتين « الابراهيمية » و « سمنود » ، بمناسبة مرورهما بزنجبار فى طريقهما من البحر الأبيض المتوسط إلى البحر الأحمر عن طريق رأس الرجاء الصالح

— خطاب بقلم عبد اللهباشا فكرى صادر من الخديو إسماعيل إلى الأمير محمد بن عائض ، أمير عسير ، وتاريخه شعبان سنة ١٢٨٢ هـ .

— خطاب بقلم عبد اللهباشا فكرى مرسل فى أكتوبر سنة ١٨٦٧م من الخديو إسماعيل إلى تيودورس ملك الحبشة للتوسط بينه وبين الحكومة الإنجليزية لإطلاق سراح التجار والقسس الإنجليز الذين كانوا قد أسرهم ملك الحبشة .

— خطاب بقلم عبد الله فكرى ، مرسل من الخـــديو إسماعيل إلى سلطان مراكش محمد بن عبد الرحمن ، رداً على خطاب كان قد أرسله السلطان إليه يطلب فيه تعليم بعض شبان المغرب فى الطباعة وصناعة البارود فى مصر .

— مشروع معاهدة كان يعرضها سلطان زنجبار راغباً دخول مملكة زنجبار تحت حماية مصر « بشرط أن يكون لها إزاء الدولة العثمانية الحقوق التى لمصر » ... الخ .

والمنهج الذى وضعه المؤلف لكتابه هو التأريخ للدول ذات التاريخ البحرى فى العصور القديمة والحديثة ، وطريقته عند التأريخ لكل دولة أن يتكلم عن موقعها الجغرافى ، ثم يؤرخ لثغورها البحرية والتجارية ، ويتبع ذلك بالحديث عن الدولة « وتأسيسها ، ومشاهير ملوكها ، وما حدث فى زمنهم من الحوادث المهمة ، وقوتها البحرية ، وسفنها الحربيـــة ، وغير ذلك مما له مساس بهذا الخصوص »(١) .

وقد قسم كتابه ثلاثة أجزاء :

فقدم للجزء الأول بمقدمة عامة فى البحرية والملاحة عند الدول الأوروبية والدول الإسلامية ، وأتبعها بتاريخ موجز للإنسان منذ الخليقة وحادثة الطوفان ، ثم أرخ فى هذا الجزء للدول البحرية فى العصور القديمة) وهى دول الفينيقيين والميديين والفرس واليونان والرومان) ، ثم لدول العرب قبل الإسلام وبعده . وخاصة دول شمال إفريقية (مراكش والجزائر وتونس) ، والدولة التركية العثمانية .

أما الجزء الثانى فقد خصصه للتأريخ لمصر فى كل عصورها القديمة والوسيطة والحديثة (وهو أهم أجزاء الكتاب) .

والجزء الثالث خصصه للتاريخ لبقية دول أوروبا الحديثة ، وهى فرنسا وإنجلترا والروسيا وألمانيا والسويد والنرويج والدانماركة وهولندا وبلجيكا والنمسا وإيطاليا

(١) حقائق الأخبار ، ج ، ص ٢٥٨

(١) مقدمة حقائق الأخبار .

وإسبانيا والبرتغال ومملكة اليونان الحديثة(١) . غير أنه لم يطبع من هذا الجزء إلا قسمٌ يسيرٌ يتضمن التأريخ لفرنسا إلى عصر شارل السابع .

ولسنا نعرف شيئاً عن مصير بقية الكتاب . هل أتم المؤلف كتابته ولم يطبع . أم أنه توفى قبل أن يتمه ؟(٢) .

والكتاب على هذا الوضع يدخل فى نطاق مجموعة الكتب التى كتبت فى مصر فى القرن التاسع عشر للتأريخ للعالم، من أمثال « البحر الزاخر » لمحمود فهمى و«الكافى» لشاروبيم ، ولكنه يختلف عنها فى أن المؤلف ركز اهتمامه عند التأريخ لكل دولة بالبحرية وكل ما يتصل بها ، كالأسطول ، وأنواع السفن ، ودور الصناعة ، وفن الملاحة ، والحرب ، والبحرية ومواقعها ، والترجمة لمشاهير قواد البحر وأمرائه ... الخ .

وأهم أجزاء الكتاب — كما أسلفنا — هو الجزء الخاص بمصر أولا ، وبالدولة العثمانية ثانياً ، فهو عند التأريخ لدول العالم الأخرى لم يفعل أكثر من أن لخص ونقل عن الكتب الأوروبية ، أما الأجزاء الخاصة بمصر والدولة العثمانية فمليئة بالبيانات والإحصاءات والوثائق الهامة النادرة التى لا نكاد نجدها فى مرجع آخر . وفيها كذلك تراجم وافية مفيـــدة لعدد كبير من رجال البحرية(١) والجيش والدولة فى مصر فى القرن التاسع عشر .

وإسماعيل سرهنك ينتمى فى كتابه هذا إلى مدرسة عغ مبارك ، فهو قد ثقف ثقافة عسكرية ، ودرس فى المدرسة البحرية علوم الفلك والجغرافية والرياضة ، وفن الملاحة وخرط البحار ، وفن الطوبجية البحرية ، والتاريخ البحرى ، كما درس اللغات العربية والتركية والإنجليزية ، وقد أفاد من هذه الثقافة العسكرية العلمية كثيراً عند تأليف كتابه ، والأثر واضح فى شروحه وتعليقاته الكثيرة التى حاول فيها أن يعرف بأنواع السفن والمصطلحات البحرية والحربية التى ورد ذكرها فى ثنايا كتابه .

دكتور جمال الدين الشيال

أنباء متفرقة

◆ تُعرض الآن على مسرح أمباسادور بلنـــدن مسرحية « المصيدة » للكاتبة المعروفة أجاثا كريستى . وقد ظلت هذه المسرحية تعرض سبع سنوات متصلة على هذا المسرح .

◆ ظهرت فى لندن ترجمة جديدة لمقدمة ابن خلدون ، بقلم فرانك روزينتال ، الذى نقل المقدمة من اللغة العربية رأساً .

(١) مقدمة « حقائق الأخبار » ، ولاحظ أن الخطة التى وضعها المؤلف لكتابه لم تتضمن التأريخ للأمريكتين ، بل اقتصر فيها على العالم القديم وحده .

(٢) قدم إسماعيل سرهنك فى افتتاحية القسم الأول من الجزء الثالث عذرين لتأخره فى إتمام الكتاب ، أما العذر الأول فهو تغير الحالة السياسية ، ولعله يقصد الحرب وما أعقبها من قيام ثورة سنة ١٩١٩ ، وأما العذر الثانى فهو إلغاء مطبعة بولاق لنماذج الحروف التى طبع بها الجزءان الأول والثانى من الكتاب ، ووضعها لحروف جديدة « تخالف رسم هذا الطبع ، فأصبح الاستمرار فيه متعذراً بالشكل الجديد ، لتباين الرسم والقاعدة القديمة » .

(١) من القواد والقبودانات الذين ترجم لهم — على سبيل المثال لا الحصر — : مطوش باشا ، حسن باشا الإسكندرانى ، سليمان حلاوة قبودان ، لطيف باشا ، رضوان باشا ، مصطفى باشا الطوبسيه لى ، مصطفى باشا العرب ... الخ .

وقد استند المترجم فى عمله إلى عدة مخطوطات وأضاف إلى النص مقدمة طبية ، وعدة هوامش .

وتقع الترجمة والمقدمة فى ثلاثة مجلدات ، أخرجتها دار روتليدج وكيجان پول بلندن .

◆ فى القاهرة الآن تاريخ للأدب الإنجليزى فى ستة أجزاء من طبعة بينجوين المعروفة .

والأجزاء تتناول الأدب الانجليزى من عهد تشوسر إلى الآن .

◆ ظهر فى موسكو كتاب جديد عن الشاعر فلاديمير ماياكوفسكى بعنوان : « ضوء جديد على ماياكوفسكى » .

ويقول بروفيسور إيتيامبل ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة السوربون ، إن هذا الكتاب هو الآن موضع نقاش بين طلبة جامعة موسكو . وهو يحتوى على وثائق لم تنشر حتى الآن ، تتصل بحياة ماياكوفسكى ، بينها خطابات منه إلى تروتسكى .

وكان البروفيسور إيتيامبل قد دُعى فى أكتوبر الماضى لإلقاء سلسلة من المحاضرات على طلبة جامعة موسكو ، موضوعها « الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر » .

◆ نشر قسم الإرشاد بدار الكتب أخيراً قائمة ببيليوجرافية بالكتب والمراجع التى تبحث فى موضوع « كفاح العرب فى سبيل الحرية والوحدة » .

وتقع هذه القائمة فى ٥٤ صفحة من القطع الكبير عن الكتب العربية و ١٨ صفحة عن الكتب الإفرنجية ، يُذكر فيها اسم الكتاب ، واسم مؤلفه ، ثم جهة نشره سواء كانت القاهرة أو أية مدينة أخرى ، واسم الناشر . وتاريخ ظهور الكتاب ، وعدد صفحاته .

وهذه فكرة طيبة حبذا لو أن الدار تسير عليها فتنشر طائفة من هذه القوائم فى شتى المسائل والمشكلات العامة لتكون عوناً للباحثين والدارسين يساعدهم على تلمُّس المراجع الخاصة بكل مسألة يدرسونها أو يؤلفون فيها .

◆ أوشكت دار الكتب أن تنتهى من طبع الجزء الخامس عشر من كتاب « الأغانى » . وكنا قد تكلمنا فى العدد الماضى من « المجلة » على الجزء الرابع عشر من هذا الكتاب . ورجونا أن تسرع دار الكتب فى إنجاز طبع هذا الأثر الأدبى الضخم ، وما زلنا ننتظر تحقيق هذا الرجاء . كما نرجو إعادة طبع ما قد نفد من أجزائه .

كذلك يوشك أن يصدر قريباً الجزء السادس من كتاب « الجامع لأحكام القرآن » للقرطبى الذى أعادت الدار نشره بعد نفاده . ولعلها تأخذ فى إعادة طبع أجزائه الأخرى التى نفدت بعد أن أتمت طبع هذا الكتاب .

ولعلها كذلك تنظر فى إعادة الأجزاء الأولى من كتاب « النجوم الزاهرة » ، وإعادة طبع كتبها الأخرى مثل « صبح الأعشى » وغيره .

◆ كان الأستاذ نجيب العقيقى قد نشر الطبعة الثانية من كتابه « المستشرقون » سنة ١٩٤٧ بإضافات كثيرة على طبعته الأولى . ثم أعاد النظر من جديد فى هذا الكتاب لينشر طبعته الثالثة . وقد تضاعفت صفحات الكتاب بدراسات مستحدثة فى الاستشراق . وبترجمات جديدة لطائفة كبيرة من المستشرقين ،

وبتحقيقات واسعة عما نشر هؤلاء المستشرقون أو ألّفوا فى ثقافة الشرق . وسيقدم الكتاب للطبع قريباً . وينتظر أن تبلغ صفحاته حوالى ١٤٠٠ صفحة .

ومما يزيد فى قيمة الطبعة الجديدة أن الأستاذ العقيقى قد أرسل نسخاً منها — قبل تقديمها للطبع — إلى الهيئات الاستشراقية والجامعات العلمية فى الخارج للاطلاع عليها حتى تكون الطبعة الجديدة وافية بكل ما جدّ فى موضوع الكتاب .

◆ من الكتب التى ترقبها المكتبة العربية فى شوق ، كتاب « الأعلام » الذى صنّفه ونشره الأستاذ خير الدين الزركلى منذ ثلاثين عاماً فى ثلاثة أجزاء كبيرة كانت مرجعاً من أهم المراجع .

وقد ظل الأستاذ الزركلى يعيد النظر — طيلة هذه السنوات — فى كتابه ، ويضم إليه الكثير من التراجم والمعلومات حتى بلغ عشرة أجزاء أوشكت جميعها على الظهور .

◆ يقوم الدكتور لويس عوض بنشر كتاب بالإنجليزية عن أسطورة « الإله بروميثيوس سارق النـــار » وتطوّرها فى الآداب الأوروبية ولا سيما الإنجليزية والفرنسية والألمانية .

وتنشر له كذلك دار الكتاب المصرى كتاباً يشتمل على نحو ثلاثين مسرحية من روائع المسرحيات العالمية باسم « الروائع » . وقد قصر الجزء الأول منه على التراجيديات ، وسيعقبه بكتاب آخر يتضمن الكوميديات .

◆ وافق المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية على إيفاد ثلاث بعثات للفنون الشعبية إلى جامعات استكهولم وأوسلو وانديانا فى الولايات المتحدة الأمريكية . والمعروف أن مادة الفولكلور قد دخلت فى برامج التعليم الجامعية (فى بلاد الشمال الأوروبى) منذ سبعين سنة .

◆ يضم العدد الأول من « مجلة الفنون الشعبية » الصادرة عن مركز الفنون الشعبية بالقاهرة الدراسات والمقالات الآتية : تقديم للسيد وزير الثقافة والإرشاد القومى — عهد للدكتور حسين فوزى — ما هو مركز الفنون الشعبية للأستاذ رشدى صالح — البطولة فى الأدب الشعبى للدكتور عبد الحميد يونس — آلات الموسيقى الشعبية المصرية للدكتور محمود أحمد الحفنى — تسجيلات من الفيوم والصحراء الغربية لبعثة مركز الفنون الشعبية للتسجيلات — نماذج من الأغانى الشعبية الشفاهية — متحف التقاليد الشعبية فى دمشق — مركز رعاية الفنون الشعبية فى الكويت للأستاذ حمد الرجيب مدير دائرة الشئون الاجتماعية — فهرس بالمطبوعات والمخطوطات المتعلقة بالفـــلاح المصرى فيما بين الحملة الفرنسية وسنة ١٩٥٥ — التعريف بحركة الفولكلور فى العالم للأستاذ رشدى صالح — دراسة فى الرقص الشعبى للسيدة نفيسة الغمراوى .

وأما القسم الفرنسى والإنجليزى فيضم ترجمة لمقالى السيد وزير الثقافة والدكتور حسين فوزى — والهلالية للدكتور عبد الحميد يونس — وألف ليلة للدكتورة سهير القلماوى — ودراسة مقارنة فى تفسير الرسوم الحائطية للأستاذ سعد الخادم .